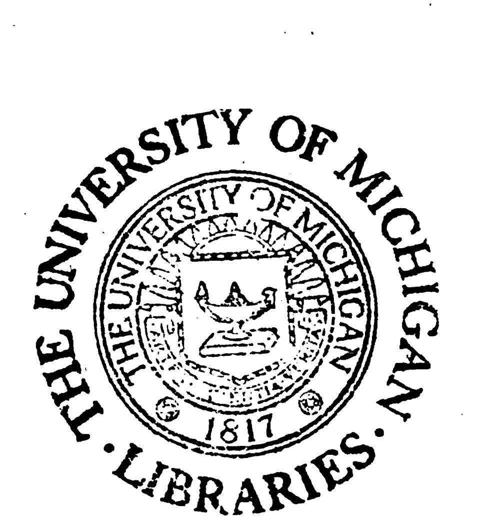
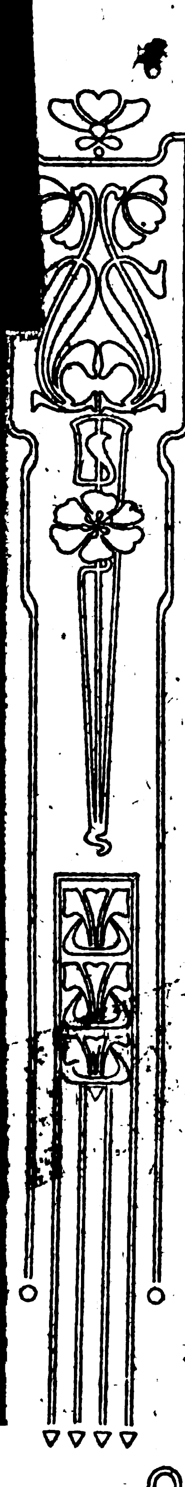

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
·LIBRARIES·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817



Евгеній Жураковскій.

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ.

ТРАГИ-КОМЕДІЯ СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ.

„Писателю, если онъ смотритъ на человѣческую жизнь съ точки зрѣнія, находящейся внѣ этой жизни и выше ея, жизнь кажется какой-то чудовищной ТРАГИ-КОМЕДІЕЙ, гдѣ все ужасное—смѣшно, а все смѣшное—ужасно".

Дауденъ.

о Чеховѣ, Ибсенѣ, Пшибышевскомъ, Л. Андреевѣ и о Злословіи.

Приложеніе

ЭЛЛЕНЪ—КЕЙ: „Картины мысли".

...ртретный листъ о ...исателей.

Объ индивидуализмѣ Ибсена, о женщинѣ будущаго, о мужествѣ.

Zhurakovskii, Ev.

ЕВГЕНІЙ ЖУРАКОВСКІЙ.

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ.

ТРАГИ-КОМЕДІЯ СОВРЕМЕННОЙ ЖИЗНИ.
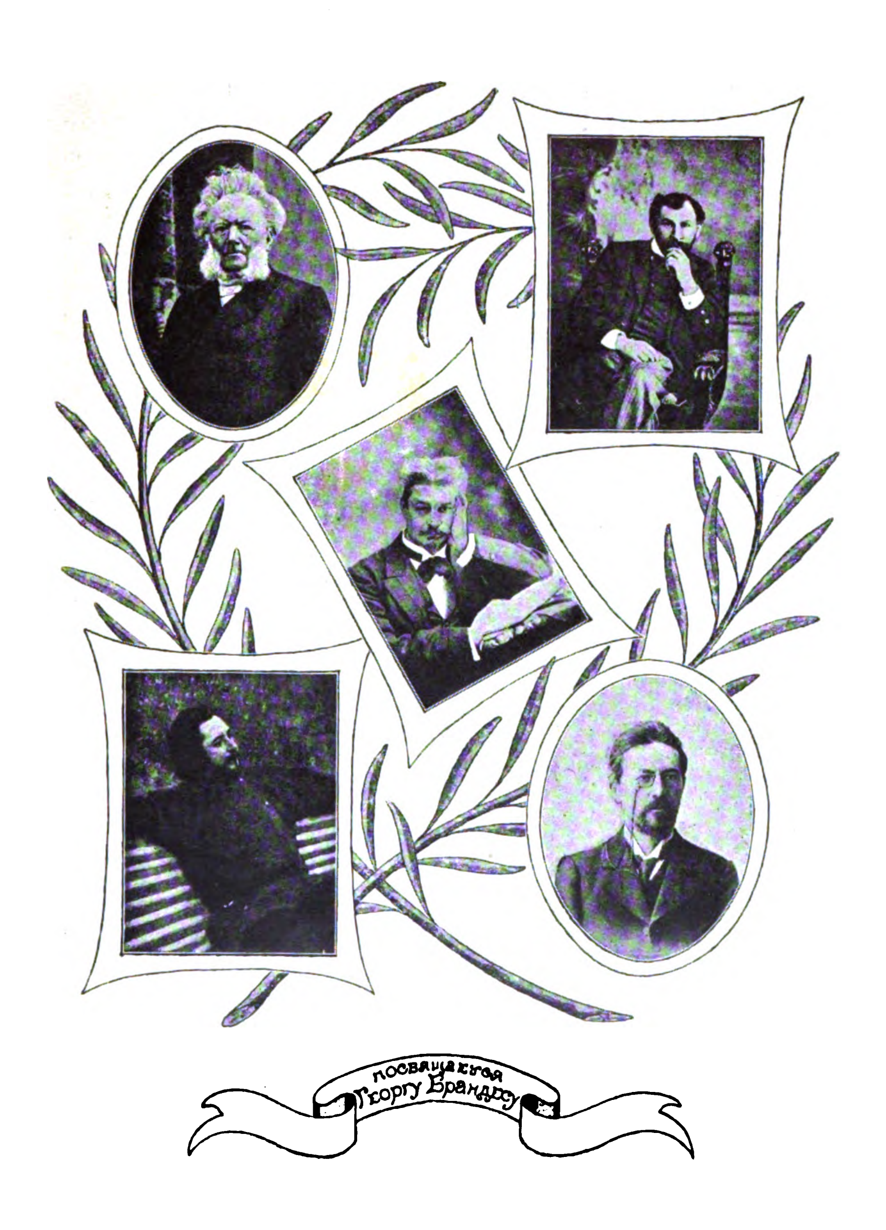
„Писателю, если онъ смотритъ на человѣческую жизнь съ точки зрѣнія, находящейся внѣ этой жизни и выше ея, жизнь кажется какой-то чудовищной ТРАГИ-КОМЕДІЕЙ, гдѣ все ужасное — смѣшно, а все смѣшное—ужасно“.

ДАУДЕНЪ.

МОСКВА.
Типографія П. К. Прянишникова. Цвѣтной бульваръ, домъ № 21.
1906.

Содержаніе:

Приложеніе: ЭЛЛЕНЪ КЕЙ: О мужествѣ, о женщинѣ будущаго, объ индивидуализмѣ Ибсена.


посвящается
Георгу Брандесу

ВВЕДЕНІЕ.

Каждый истинный художникъ въ своемъ творчествѣ сначала отражаетъ прошлое устарѣвшими пріемами изображенія, но рядомъ съ этимъ создаетъ и новыя литературныя формы, отвѣчающія новымъ требованіямъ жизни, новымъ назрѣвающимъ идеямъ. Онѣ подхватываются молодымъ поколѣніемъ, проникаютъ въ сердца, создаютъ новую атмосферу жизни, съ новыми чувствованіями, съ новымъ складомъ жизненныхъ началъ. Изслѣдовать творчество этихъ властителей думъ надвигающагося будущаго не только интересно, но и необходимо, такъ какъ здѣсь находятся эмбріоны новыхъ душевныхъ состояній, новаго уклада жизни.

Молодыя серьезныя сердца увлекаются этими новыми литературными всходами, и ихъ внутренняя жизнь создается гармонично этимъ настроеніямъ вдохновенныхъ новаторовъ творчества. Новыя теченія смѣняютъ прежнія и въ чисто-литературномъ отношеніи. Неореализмъ, послужившій оригиналь-

ною формою творчества А. П. Чехова, соотвѣтствуетъ тому элегическому скрытому идеализму и его скорбному юмору, который одухотворяетъ его разсказы. Истинный символизмъ великаго Ибсена, отвѣчающій требованіямъ непосредственнаго пониманія въ болѣе глубокомъ смыслѣ, создаетъ широкую обобщенность въ символахъ, болѣе угадываемыхъ, чѣмъ сознаваемыхъ. Новая форма романа удивительнаго таланта Пшибышевскаго, съ изумительною экспрессіей глубоко обрисовываетъ внутренніе порывы и измѣненія въ душевной жизни современнаго *мученика самообожествленія и любви*, рисуетъ современнаго героя — ницшеанца. *Мистификація жизни* съ ея обрисовкой мистической силы порыва съ одной стороны, и горькаго обмана жизни—съ другой, составляетъ новую окраску жизненныхъ явленій въ творчествѣ Леонида Андреева.

Эти литературныя теченія въ XX вѣкѣ идутъ не на смѣну прежнему реализму, но въ дополненіе къ нему согласно новымъ требованіямъ жизни. Нужны новыя призмы, въ которыя проникали бы невѣдомые до сихъ поръ лучи жизни. Преломляясь, эти лучи у лучшихъ творцовъ литературной эволюціи отражаютъ остовъ жизненныхъ явленій. Въ литературно-критическихъ очеркахъ изучаются нѣсколько писателей, у которыхъ рѣзко и опредѣленно выразились новыя теченія. Въ творчествѣ ихъ литературная эво-

люція доходитъ до кульминаціонной точки, иногда резюмируя съ достаточною полнотою литературное движеніе, иногда даже завершая его. Эта «насыщенность», за которой иногда слѣдуетъ истощеніе новой литературной энергіи, интересна для изслѣдователя и руководитъ выборомъ матеріала.

Иногда объектомъ анализа является коллективное зло, напримѣръ, въ очеркѣ о злословіи. Въ литературно-критическихъ очеркахъ анализъ по преимуществу психологическій сосредоточенъ иногда на одномъ художественномъ образѣ, какъ, напримѣръ, въ этюдѣ о Пшибышевскомъ. Иногда преобладаетъ *художественная этика*, т.-е. выясненіе нравственныхъ вопросовъ и художественнаго ихъ воплощенія въ рядѣ образовъ, напримѣръ, знаменующихъ одинъ разрушительный *процессъ* постепеннаго *обнищанія души* при анализѣ по преимуществу психологическомъ новыхъ разсказовъ Леонида Андрева. Иногда общія картины однотонной «нудной» жизни подлежатъ изслѣдованію, съ цѣлью раскрыть скорбный *идеализмъ* и проникновенный *неореализмъ* А. П. Чехова, обнажить скрытыя страданія русскаго *лишняго* человѣка и опредѣлить соціальныя условія до сихъ поръ дѣлавшія русскаго интеллигента «лишнимъ» человѣкомъ.

Въ статьѣ объ Ибсенѣ изучается вопросъ о ложныхъ и истинныхъ путяхъ *женскаго героизма* посредствомъ психологическаго

анализа героинь Ибсена и съ точки зрѣнія художественной этики; вотъ почему не хронологическая канва легла въ основу очерка.

Напечатанные въ разное время, подъ разными заглавіями въ журналахъ *„Всемірный Вѣстникъ“* и въ *„Новомъ Журналѣ Иностранной Литературы“*, читанные въ Московскомъ литературно-художественномъ кружкѣ, критическіе этюды, повидимому, независимые одинъ отъ другого, изображаютъ одну общую современную картину жизни, дополняя другъ друга. Эти очерки обрисовываютъ унылую болѣзнь нашего времени съ ея безсильной борьбой, муками отчаянія въ угнетающей атмосферѣ, безъ сильныхъ порывовъ къ счастію мятежныхъ, загадочныхъ и тревожныхъ душъ, тщетно стремящихся въ область недосягаемаго все ввысь и ввысь. На ряду съ удручающимъ трагизмомъ, одухотвореннымъ пессимистическими аккордами лирическихъ изліяній властителей думъ XX вѣка, звучатъ комическіе напѣвы, разыгрываемые пошлостью жизни, устарѣлыми традиціями отжившихъ взглядовъ и силою пустяковъ и мелочей жизни. Эти ворохи пустяковъ, заполняющіе жизнь, и эта засоряющая власть мелочей повседневности комическимъ отблескомъ оттѣняютъ трагическій колоритъ картины. Среди стенаній души слышится визгливый и злорадный смѣхъ Мефистофеля, сознающаго свою игривую силу на базарѣ юркой житейской суеты. Чисто же комичес-

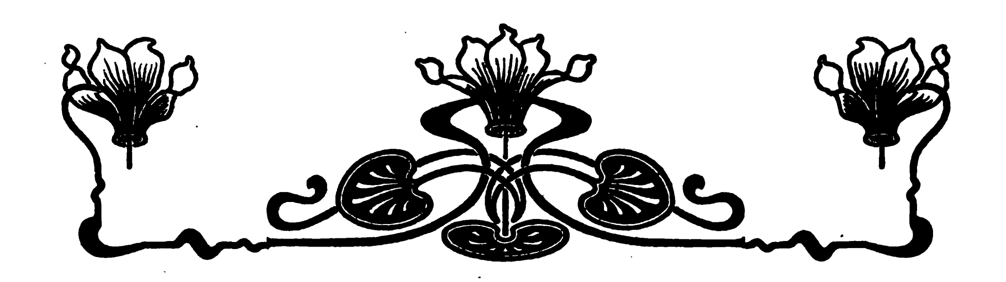
кое начало рѣдко преобладаетъ какъ въ современной жизни, такъ и въ ея зеркалѣ— литературѣ. Поэтому анализъ ея озаглавленъ: *„Траги-комедія современной жизни“*.

Изслѣдованіе міросозерцанія въ очеркахъ сосредоточено на изученіи борьбы христіанскаго идеала съ ницшеанскими анти-христіанскими тезисами. Эта борьба красною нитью проходитъ чрезъ все обозрѣніе литературнаго матеріала, которое имѣетъ цѣлью подѣлиться впечатлѣніями, произведенными новыми идеями, новыми литературными теченіями, новыми вопросами.

Всѣ указанія на недочеты очерковъ, лишенныя злословія, будутъ приняты съ благодарностью во вниманіе.

Въ концѣ книги приложены статьи Элленъ Кей въ переводѣ О. Такке подъ редакціей автора очерковъ съ цѣлью отмѣтить оздоровляющія начала жизни въ противовѣсъ отрицательнымъ явленіямъ, обнаруживаемымъ творчествомъ современныхъ писателей.





Стоны скорбнаго идеализма.

(ОЧЕРКЪ О ЧЕХОВѢ).

„Я не пейзажистъ только, я вѣдь еще гражданинъ я люблю родину, народъ, я чувствую, что, если я писатель, то я обязанъ говорить о народѣ, объ его страданіяхъ, объ его будущемъ"...

Чеховъ. „Чайка".

Смерть дорогого всему образованному русскому обществу современнаго художника внезапно разразилась среди разнообразныхъ бесѣдъ, вызванныхъ его послѣднимъ поэтическимъ символомъ — „Вишневымъ садомъ". Послѣ долгой борьбы съ партійными и рѣзкими литературными противниками, художественному таланту Чехова удалось одержать мучительную побѣду надъ злословіемъ и вызвать признаніе таланта, удостовѣренное выборомъ въ почетные члены Академіи. Чарующая постановка его пьесъ на сценѣ Художественнаго театра въ Москвѣ, явилась очевиднымъ торжествомъ послѣ столькихъ укоризненныхъ и осуждающихъ нападокъ и даже публичнаго петербургскаго осужденія при первыхъ представленіяхъ его пьесъ. Можно указывать на существованіе шуйцы и десницы въ творчествѣ его художественнаго дарованія, ссылаться на то оправданіе, что десница, заключающаяся въ обличеніи отрицательной стороны жизни, и шуйца, заключающаяся въ преклоненіи предъ этою дѣйствительностью, получили въ концѣ концовъ преобладающее

значеніе въ истинномъ и желательномъ смыслѣ, но фактъ долгой борьбы таланта съ обществомъ за право на всеобщее признаніе и пониманіе—несомнѣненъ. Многосторонность дарованія, выразившаяся въ рядѣ многочисленныхъ и необыкновенно цѣнныхъ литературныхъ эскизахъ, разсказахъ, повѣстяхъ и пьесахъ, столь необъятна для краткаго очерка, что является только возможность остановиться на одной сторонѣ, но по возможности самой существенной и глубоко скрытой, чтобы хоть немного оріентироваться въ томъ богатомъ литературномъ наслѣдствѣ, которое завѣщалъ русскому обществу талантливый и чуткій душою писатель.

Наиболѣе значительнымъ, цѣннымъ и скрытымъ кладомъ въ творчествѣ Чехова является идеализмъ, освѣщающій духовнымъ свѣтомъ и согрѣвающій своей сердечностью,—тотъ общественный и личный идеализмъ, который просачивается болѣе или менѣе во всѣхъ прозведеніяхъ Чехова, и, какъ солнечный лучъ, раздробляющійся въ капляхъ водъ, составляетъ фонъ, болѣе чувствуемый, чѣмъ сознаваемый, болѣе угадываемый, чѣмъ обнаруживаемый. Въ этомъ скорбномъ идеализмѣ заключается общественное значеніе богатаго наслѣдія. Новый, небывалый до сихъ поръ ни у кого изъ корифеевъ русской литературы, именно Чехову свойственный, своеобразный неореализмъ, глубоко проникновенный и пользующійся импрессіонистическими пріемами для воспроизведенія жизни въ ея сокровенной отъ глазъ сущности,—является его особенностью.

Наиболѣе ярко идеализмъ Чехова проявился въ лучшей его пьесѣ „Дядя Ваня" и непосредственно обнаружился въ автобіографическомъ признаніи Тригорина въ пьесѣ „Чайка", гдѣ писатель говоритъ о своей роли:

„Я люблю вотъ эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждаетъ во мнѣ страсть, непреодолимое желаніе писать. Но вѣдь я не пейзажистъ только, я вѣдь еще гражданинъ, я люблю родину, народъ, я чувствую, что если я писатель, то я обязанъ говорить о народѣ, объ его страданіяхъ, объ его будущемъ, говорить о наукѣ, о правахъ человѣка".

Въ этой искренней и глубоко-прочувствованной рѣчи Чехова-Тригорина заключается его profession de foi и соль творчества. Здѣсь звучитъ не только тоска по идеалу, не только смутное и неясное порываніе куда-то, а вполнѣ

опредѣленная программа, начертанная по велѣнію „Бога живого человѣка“, который присутствуетъ въ душѣ.

Этотъ идеализмъ писателя скорбный потому, что гражданинъ не можетъ ликовать, когда скорбь разлита на его родинѣ, какъ не можетъ быть свѣтла и покойна поверхность океана, когда въ тревогѣ вся его стихія.

Неореализмъ Чехова наиболѣе обнаруживается въ наилучшемъ его разсказѣ „Скучная Исторія“ и въ такихъ новеллахъ, глубоко проникновенныхъ, обнаруживающихъ скрытые, завѣтные тайники сердца, омраченнаго горемъ, какъ маленькіе chef d'oeuvres „Тоска“ и „Въ родномъ углу“.

Импрессіонизмъ Чеховскаго творчества заключается въ своеобразномъ пріемѣ его творчества. Художественныя картины Чехова напоминаютъ картины кинематографа. Изъ ряда отдѣльныхъ снимковъ съ точно воспроизведенныхъ моментовъ, отстоящихъ другъ отъ друга на нѣкоторомъ разстояніи и черезъ небольшой промежутокъ времени отмѣчающихъ происшедшую разницу,—изъ этихъ детальныхъ чертъ, путемъ отгадыванія невоспроизведенныхъ промежуточныхъ моментовъ, зритель рисунка видитъ движеніе и жизнь, впадая въ иллюзію, достигнутую его собственнымъ участіемъ въ созданіи картины. Этотъ художественный пріемъ достигаетъ въ творчествѣ Чехова до виртуозности и составляетъ внѣшнюю особенность его тонкой и почти ажурной работы.

Результаты, достигнутые русскимъ писателемъ, необыкновенно цѣнны. Русская литература обогатилась художественнымъ воспроизведеніемъ героя безъ героизма, скитальца, лишняго человѣка, „грызуна“ гамлетика, разочарованнаго и благороднаго интеллигента, прямого продолжателя и наслѣдника психическихъ свойствъ Онѣгиныхъ, Печориныхъ, Бельтовыхъ, Рудиныхъ, Гамлетовъ Щигровскаго уѣзда, Обломовыхъ, Лаврецкихъ и другихъ предковъ.

Отсутствіе активности, силы воли, практической выдержки и умѣнья — при добрыхъ желаніяхъ и чувствахъ приводятъ къ тому скорбному факту, что „суждены имъ благіе порывы, но свершить ничего не дано“.

И рядомъ съ этимъ доминирующимъ въ русской изящной литературѣ типомъ рисуется нѣжный образъ русской дѣвушки, прямой наслѣдницы Тургеневскихъ Еленъ, Ась, Маріанъ, новой формаціи, болѣе слабой сравнительно съ Турге-

невскими героинями. Рядомъ съ этими преобладающими главными типами, Чеховъ создалъ длинную галлерею типовъ людей равнодушныхъ, усталыхъ, опошлившихся, нудныхъ, безпокойныхъ, неугомонныхъ, а рядомъ съ ними и женщинъ, обезсиленныхъ жизнью, измученныхъ и истерзанныхъ, рвущихся къ иной долѣ, дѣвушекъ съ стремленіями и надеждами, съ ихъ ранними разочарованьями, а также и такихъ, которыя отцвѣли душою, не успѣвши расцвѣсть.

Надъ этими живыми людьми довлѣетъ власть обыденщины, фатальная сила гнетущаго жестокаго рока и желѣзная сила обстоятельствъ.

Изображеніе народа, быта мужиковъ и тяжелой доли „младшаго брата", на фонѣ русскаго пейзажа, въ картинахъ взаимныхъ отношеній между правящими и управляемыми классами,—словомъ, главные вопросы русской жизни затронуты и воспроизведены въ Чеховскомъ творчествѣ.

Гражданскій скорбный идеализмъ усиливается въ творчествѣ Чехова съ ростомъ его таланта и развитіемъ проникновеннаго неореализма въ его разсказахъ и пьесахъ.

I.

Разсказы Чехова рано обратили на себя вниманіе публики. Еще въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ въ юмористическихъ журналахъ обращали на себя вниманіе остроумные эскизы Антоши Чехонте, привлекавшіе вниманіе мягкимъ юморомъ. Но и въ этихъ разсказахъ чувствовалась та скорбная нотка, которая стала доминировать и стала faire la musique въ Чеховскомъ творчествѣ.

Съ другой стороны, юморъ никогда не покидалъ писателя и, проявляясь въ личной жизни неоднократно въ остроумныхъ замѣчаніяхъ, шуткахъ и каламбурахъ, звучалъ и въ его творчествѣ, какъ, напримѣръ, въ громкой и фразистой рѣчи болтливаго помѣщика Гаева, который обращается къ старинному шкапу съ рѣчью, указывая на его юбилейное значеніе: „Дорогой, многоуважаемый шкапъ! Привѣтствую новое существованіе, которое вотъ уже больше ста лѣтъ было направлено къ свѣтлымъ идеаламъ добра и справедливости" и т. д.

Юморъ Чехова не былъ ни безцѣльнымъ зубоскальствомъ ни порочнымъ злословіемъ и, если иногда и не являлся „смѣхомъ сквозь слезы“ и грѣшилъ анекдотичностью вымысла, то всегда былъ продуктомъ заразительнаго и мрачнаго веселья. Антоша Чехонте большею частью осмѣивалъ что-либо дѣйствительно комическое въ жизни. Этимъ вызваны и мелкія сценическія вещицы Чехова, столь излюбленные его водевили, чуждые пошлости и буффоннаго гаерства, незлобливые продукты наивнаго, а иногда и мѣткаго остроумія и искрометной веселости.

Этотъ ранній періодъ литературной дѣятельности Чехова, можетъ-быть, отличается подчасъ легкомысліемъ и анекдотичностью, но въ немъ сказывается та скептическая складка ума, которая была присуща Чехову и сообщала ту трезвость его творчеству, которая уберегла его прекрасный и нѣжный талантъ отъ увлеченія модными теоріями, отъ тенденціозности, крайней партійности и идолопоклонства.

Первый шагъ въ его большею частью анекдотичныхъ разсказахъ, названныхъ „Пестрыми“, заключалъ, однако, и много тонкихъ наблюденій надъ жизнью. Слѣдующій сборникъ разсказовъ „Въ сумеркахъ“ уже обнаруживалъ мѣстами необыкновенный даръ проникновеннаго неореализма и слегка былъ проникнутъ тѣмъ скорбнымъ идеализмомъ, который составляетъ главную черту Чеховскаго творчества.

Изъ раннихъ его разсказовъ особенно обращаютъ на себя вниманіе два разсказа, помѣщенные въ сборникѣ „Въ сумеркахъ“, имѣющіе гораздо болѣе серьезное значеніе, чѣмъ „Пестрые разсказы“, такъ какъ въ нихъ менѣе анекдотичнаго элемента. Наилучшіе изъ нихъ — „Въ судѣ“ и „Тоска“.

Въ первомъ разсказѣ изображается то сонное и вялое равнодушіе, среди котораго безповоротно рѣшается судьба человѣка въ провинціальномъ гласномъ судѣ. Здѣсь намѣчены такія черты, которыя особенно ярко и сильно воспроизведены Львомъ Николаевичемъ Толстымъ въ его знаменитомъ романѣ „Воскресеніе“—въ сценѣ суда.

„Пасмурныя окна, стѣны, голосъ секретаря, поза прокурора,—все это было пропитано канцелярскимъ равнодушіемъ и дышало холодомъ, точно убійца составлялъ простую канцелярскую принадлежность, или судили его не живые люди, а какая-то невидимая, Богъ знаетъ кѣмъ заведенная машинка...

...Въ этомъ-то машинномъ безстрастіи и кроется весь ужасъ и вся безвыходность его (т.-е. подсудимаго) положенія",—говоритъ о судѣ Чеховъ, рисуя картину судебнаго разбирательства. Сюжетъ повѣствованія основанъ на обнаруженіи близкаго родства между подсудимымъ и конвойнымъ солдатомъ.

Разсказъ „Тоска" производитъ сильное впечатлѣніе проникновенностью въ глубину души человѣка и констатированіемъ того остраго чувства одиночества, о которомъ такъ прекрасно говоритъ Гюи де-Мопасанъ своимъ разсказомъ „La solitude". Нѣчто новое вносится Чеховымъ въ это умѣнье воспроизвести остроту душевной боли въ комическомъ заключительномъ финалѣ разсказа. Краткость изложенія увеличиваетъ его силу.

У извозчика умеръ сынъ, единственная его надежда. Его гложетъ тоска. Горе, если оно раздѣлено другимъ человѣкомъ,—полъ горя, радость—двойная радость. Но вотъ Іона Потаповъ не можетъ найти человѣка, который бы раздѣлилъ его горе, и онъ тщетно пытается разсказать о жгучей печали каждому сѣдоку, но всякій занятъ собой и тѣмъ, что совсѣмъ неважно, и перебиваетъ на первыхъ же порахъ извозчика. Этого простого облегченія не можетъ найти страшно тоскующій человѣкъ, и извозчикъ съ какимъ-то необыкновеннымъ одушевленіемъ разсказываетъ о своемъ горѣ своей собственной безгласной лошади.

Иногда въ этихъ „Сумеречныхъ разсказахъ" намѣчаются такія темы, которыя впослѣдствіи художественно разрабатывались Чеховымъ съ большею глубиной проникновенія въ жизнь.

Въ новеллѣ „Мыслитель" Чеховъ указываетъ на органическую боязнь ко всему новому, что могло бы нарушить уже составившіяся традиціонныя представленія.

Жизнь по шаблонамъ парализуетъ умъ, чувство и волю и создаетъ тотъ „футляръ", въ которомъ вращается жизнь, въ кругу мертвыхъ, формально усвоенныхъ понятій. Между людьми устанавливаются мертвыя отношенія, и власть формальныхъ оковъ замораживаетъ жизнь. Эта тема болѣе глубоко разрабатывалась впослѣдствіи Чеховымъ въ разсказѣ „Человѣкъ въ футлярѣ".

Въ разсказѣ „Устрицы" праздная толпа, отказывающая въ просьбѣ на кусокъ хлѣба, ради курьеза не жалѣетъ денегъ, чтобъ угостить голоднаго мальчика устрицами.

Въ разговорѣ „Пассажира перваго класса" затрагивается Чеховымъ вопросъ о тѣхъ причинахъ, которыя создаютъ извѣстность, пріобрѣтаемую не заслугами предъ обществомъ, а тѣми особенностями, которыя могутъ занять праздное вниманіе праздной публики, игнорирующей серьезныя заслуги общественнаго дѣятеля.

Въ этихъ маленькихъ разсказахъ, которые скорѣе могутъ быть названы набросками карандашомъ или эскизами, чувствуется много общаго съ разсказами современнаго Чехову французскаго новеллиста Гюи де-Мопасана. Рядомъ съ маленькимъ chef d'oeuvre'омъ, изобличающимъ тонкую наблюдательность и нерѣдко грустное размышленіе, гдѣ чувствуются проблески еще нераскрывшагося таланта, мелькаютъ разсказы современно-безсодержательные, въ родѣ „Дочь Альбіона" и даже циничные, въ родѣ „Романъ съ контрабасомъ", такъ же, какъ и среди глубокомысленныхъ новеллъ у французскаго пессимиста помѣщены такіе пустячки, которые не могутъ даже служить легкимъ развлеченіемъ досужему читателю напримѣръ „La fenêtre".

Съ теченіемъ времени и ростомъ таланта Чеховъ сталъ находить свой истинный путь и, мало-по-малу, овладѣвать вниманіемъ общества.

Каждое новое произведеніе Чехова стало возбуждать шумъ, толки, общественное оживленіе и горячіе литературные споры.

Всѣ ждали отъ него новаго разсказа, который дѣлался ферментомъ, вызывающимъ умственное броженіе въ обществѣ и нерѣдко рядъ печатныхъ статей.

Начало литературной славы Чехова, когда о немъ заговорили всѣ крупные органы печати съ различныхъ точекъ зрѣнія, критикуя его произведенія, относится къ выходу въ свѣтъ его повѣсти съ широкимъ обобщающимъ заглавіемъ „Мужики".

Послѣ выхода этого произведенія, Чеховъ занялъ почетное мѣсто въ русской литературѣ, и къ его голосу стала чутко прислушиваться вся интеллигентная Россія.

Въ этой эволюціи таланта Чехова главныя стороны его творчества остались неизменными, и эти свойства еще болѣе доказываютъ, что не внѣшними особенностями привлекъ вниманіе общества талантливый изобразитель жизни, а внутренними глубоко скрытыми элементами сильнаго, но скромнаго таланта.

Всѣ разсказы Чехова однотонны и печальны по содержанію.

Къ чисто юмористическимъ разсказамъ, даже такимъ, въ которыхъ аксессуарами являлись мертвецы, кладбища, похоронныя рѣчи, панихиды и тому подобные мрачные элементы, Чеховъ болѣе уже не возвращался, какъ не возвращался къ водевилямъ и фарсамъ.

Если юморъ и появлялся въ его творчествѣ, то онъ составлялъ незначительный, декоративный элементъ на сѣромъ, сумеречномъ фонѣ, далекомъ отъ мелкаго и развлекающаго значенія первыхъ литературныхъ опытовъ Чехова.

II.

Если проникнуть болѣе глубоко въ эволюціонный процессъ творчества изобразителя русской жизни, то можно отмѣтить различныя теченія и различные фазисы и степени въ духовномъ развитіи таланта. Чеховъ, какъ всякій истинный художникъ, былъ въ то же время и мыслителемъ, онъ былъ при этомъ чуткимъ передовымъ человѣковъ русскаго общества. Въ силу этого онъ, во-первыхъ, былъ неустаннымъ искателемъ истины, приходящимъ къ опредѣленнымъ отвѣтамъ на мучительные запросы духа, спотыкавшимся иногда при поискахъ, впадавшимъ въ заблужденіе, ищущимъ выхода, заблудившимся временами въ запутанномъ лабиринтѣ „проклятыхъ вопросовъ", моментами же приходящимъ къ требованіямъ покоя послѣ изнурительной усталости духа. Эти муки мысли отразились въ его творчествѣ, если разсматривать его произведенія не въ отдѣльности, а въ общей совокупности.

Каждый разсказъ говоритъ ни мало уму и сердцу читателя, но для обнаруженія скрытыхъ теченій и идейныхъ потоковъ въ духовной жизни Чехова необходимо ихъ разсматривать не по отношенію къ тѣмъ интеллектуальнымъ эмоціямъ и настроеніямъ, которыя они вызываютъ, а съ точки зрѣнія отдѣльныхъ проявленій одного общаго измѣняющагося строя души; наиболѣе выдающіяся изъ произведеній являются, какъ бы отдѣльными этапами по пути духовнаго развитія его личности. Какъ бы ни былъ Чеховъ объективенъ, его объективность не абсолютная, и

окраска личной внутренней жизни образуетъ тѣ наслоенія, которыя характеризуютъ мыслителя. Какъ человѣкъ, близко живущій съ общественною жизнью, этотъ мыслитель не могъ быть чуждъ увлеченій интеллигентнаго общества, и это отражается въ творческомъ процессѣ со стороны идей и настроеній. Обнаружить эти внутреннія черты составляетъ трудную задачу критики.

Въ психической организаціи Чехова можно легко подмѣтить преобладаніе скептицизма. Эта черта не покидаетъ мыслителя ни на минуту. Поэтому тѣ увлеченія, которыя господствовали въ обществѣ, захватывали глубоко и Чехова, но не побѣждали его всецѣло. Онъ самъ въ одномъ изъ своихъ писемъ признается, напримѣръ, что онъ нѣсколько лѣтъ увлекался идеями Льва Толстого, но затѣмъ пришелъ къ тому заключенію, что „въ парѣ и въ электричествѣ больше любви къ человѣчеству, чѣмъ въ вегетаріанствѣ и въ воздержаніи". Это увлеченіе толстовствомъ и затѣмъ разочарованіе отразилось въ творчествѣ только слегка и то именно тогда уже, когда мыслитель вполнѣ освободился отъ теоріи. Именно въ разсказѣ „Моя жизнь" Чеховъ выразилъ окончательное разочарованіе въ мучительно пережитомъ ученіи Л. Н. Толстого и больше онъ имъ уже не увлекался.

Въ области другихъ теченій наблюдается то же явленіе. Чеховъ всегда скептически относился къ нимъ.

Захваченный безпринципнымъ, раболѣпнымъ преклоненіемъ предъ дѣйствительностью, мыслитель самъ переходитъ къ квіэтизму и пропагандѣ покоя и непротивленія злу. За это его порицали наиболѣе выдающіеся критики— Михайловскій и Скабичевскій. Его драма „Ивановъ" вызвала больше протеста, чѣмъ сочувствія, и, дѣйствительно, тѣ мѣста этой пьесы, гдѣ говорится о преклоненіи предъ фактами, внѣ которыхъ ничего цѣннаго въ мірѣ не существуетъ, дышатъ холоднымъ безстрастіемъ и полны мертвой безыдейности, обнаруживая „шуйцу" Чехова, эти рѣчи свидѣтельствуютъ о жалкомъ подчиненіи мыслителя годамъ усталости и унынія въ русскомъ обществѣ 80-хъ годовъ.

Пассивность и созерцательное отношеніе къ жизни такъ же характерны для Чехова, какъ активность и дѣятельное отношеніе для Горькаго.

Но пессимизмъ въ отношеніи къ изображаемымъ явле-

ніямъ жизни впослѣдствіи у Чехова переходитъ въ оптимизмъ въ отношеніи къ будущему.

Нерѣдко въ его послѣднихъ пьесахъ разговоры объ улучшеніи жизни черезъ сто лѣтъ, о томъ, что изъ разложенія образуется навозъ, который превращается въ черноземъ, въ почву для прекрасныхъ всходовъ въ отдаленномъ будущемъ,—эти рѣчи Вершинина, трехъ сестеръ, студента Трофимова и отдѣльныхъ персонажей разсказовъ являются до нѣкоторой степени механическими приставками, органически мало связанными съ печальными и „нудными" картинами воспроизведенія современной жизни.

Мечты доктора Астрова о лѣсѣ, который разводится имъ въ глуши, гдѣ истребляютъ его, эти заботы могутъ серьезно быть поняты только въ символическомъ значеніи, такъ какъ при иномъ пониманіи они могутъ показаться курьезными. Но, несмотря на всю несостоятельность въ художественномъ отношеніи этихъ приставокъ къ пьесамъ и разсказамъ, онѣ, несомнѣнно, свидѣтельствуютъ о томъ, что, пессимистъ въ отношеніи настоящаго, Чеховъ свѣтло смотритъ на отдаленное будущее и въ этомъ отношеніи сближается съ великимъ норвежскимъ драматургомъ Генрихомъ Ибсеномъ, также пессимистомъ въ обрисовкѣ настоящаго и оптимистомъ въ отношеніи своихъ надеждъ на будущее.

Присутствіе идеаловъ незыблемыхъ и вѣчныхъ въ душѣ художника-мыслителя обусловливаетъ ту общественную и моральную, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ и общечеловѣческую цѣнность, которою отличаются его произведенія. Если въ моменты утомленія общества, какъ, напримѣръ, въ 80-е годы, общественный идеализмъ ослабѣваетъ, то и у выразителя общественныхъ настроеній, у Чехова, это не означало полнаго отсутствія идеаловъ. Идеализмъ Чехова скрытъ и чуждъ тенденціозности и морализированія. Это идеализмъ скорбный, созерцательный и пассивный. Цѣнность этого идеализма заключается въ томъ, что онъ будитъ вѣру въ душѣ, не даетъ погаснуть Божьей искрѣ, теплящейся неугасаемо въ человѣческомъ сердцѣ, переноситъ свѣточъ отъ поколѣнія къ поколѣнію и не даетъ уснуть лучшимъ сторонамъ психической организаціи его. Несоотвѣтствіе идеаловъ съ дѣйствительностью, обусловливая конфликтъ, вызывающій скорбныя чувства, окрашиваетъ все въ сумеречные, мрачные цвѣта, и самыя заглавія чеховскихъ сбор-

никовъ—„Хмурые люди“, „Въ сумеркахъ“ свидѣтельствуютъ о скорбности настроеній, вызванныхъ этимъ конфликтомъ.

Этотъ идеализмъ можетъ быть названъ — скептическимъ и именно потому, что, не примиряясь съ рѣшеніями партійныхъ группъ русскаго общества, не удовлетворяясь теоріями шестидесятниковъ, толстовцевъ, радикаловъ, декадентовъ, этотъ идеализмъ освѣщаетъ явленія жизни только свѣтомъ чистой и непосредственной души, чуждой доктринерства и догматизма.

Чеховъ, не принадлежа ни къ одной партіи, стоитъ въ сторонѣ отъ общественныхъ группъ и ихъ литературныхъ направленій.

Созерцательность чеховскаго идеализма, обусловливающая его пассивность, вызывается отчасти психической организацией писателя, отчасти находится въ связи съ скептическою складкою, свободною отъ традиціи и отъ узости взглядовъ.

Художественное творчество Чехова обнаруживаетъ эволюцію, соотвѣтствующую ходу духовнаго развитія писателя. Отъ элементарнаго реализма перваго періода Чеховъ постепенно переходитъ къ неореализму, отличительными чертами котораго является глубокое проникновеніе въ жизнь и обрисовка явленій отдѣльными чертами, т.-е. импрессіонизмъ. Это проникновеніе въ тайники человѣческаго духа близко подходитъ къ творчеству Л. Толстого и Гюи де-Мопасана и выходитъ за предѣлы обычнаго реализма. Въ пьесахъ и въ разсказѣ „Въ оврагѣ“ этотъ неореализмъ осложняется примѣсью здороваго символизма. Достаточно назвать его драму „Чайку“, чтобы въ воображеніи промелькнула эта полная грустной поэзіи, очаровательная, нѣжная, полная задушевности символическая картина, гдѣ начальный аккордъ, повторяясь въ концѣ пьесы (какъ Пушкинскій Анчаръ въ повѣсти Тургенева „Затишье“), является меланхолическимъ контрастомъ былого, жизнерадостнаго прошлаго, безоблачнаго и молодого, съ безотраднымъ послѣднимъ актомъ, гдѣ мечты разбиты, надежды не осуществились; трагична не удавшаяся жизнь Нины Зарѣчной, подстрѣленной „Чайки“ и заброшенной по причинѣ пресыщенія „нуднымъ“ писателемъ Тригоринымъ, безхарактернымъ и безвольнымъ человѣкомъ. Поэтическій символъ несомнѣнно чувствуется и въ пьесѣ, ставшей лебединой пѣснью Чехова,—въ „Вишневомъ Садѣ“.

Слова Трофимова, являясь словами самого Чехова, обнаруживаютъ и его скорбный идеализмъ и тотъ проникновенный неореализмъ, который доходитъ до символизаціи.

„Вся Россія—нашъ садъ. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесныхъ мѣстъ. Подумайте, Аня: вашъ дѣдъ, прадѣдъ и всѣ ваши предки были крѣпостниками, владѣвшими живыми душами, и неужели съ каждой вишни въ саду, съ каждаго листка, съ каждаго ствола не глядятъ на васъ человѣческія существа, неужели вы не слышите голосовъ“...

Отъ этого символическаго „вишневаго сада“ не могли отказаться его владѣтели, и поэтому они разбиты жизнью, и ихъ вытѣснили за бортъ, какъ ненужные отбросы далеко отошедшаго стараго прошлаго.

Въ этомъ неореализмѣ Чехова заключаются тѣ элементы проникновенія въ жизнь и та обобщающая сила символизаціи, которые выдѣляютъ его и какъ драматурга на первое мѣсто среди современныхъ писателей, сближая его съ великимъ драматургомъ всего современнаго міра Генрихомъ Ибсеномъ.

Реформируя сцену, и норвежскій и русскій драматургъ сблизили ее съ жизнью устраненіемъ монологовъ и искусственныхъ актерскихъ выходовъ и рѣчей; они дали ей также болѣе широкое значеніе проникновенностью и символизаціей—новыми чертами новой драматургіи.

III.

Въ большинствѣ произведеній Чехова доминируетъ одинъ герой, котораго можно назвать „чеховскимъ типомъ“. Въ этомъ типѣ на первомъ планѣ обнаруживается „чеховщина“, т.-е. специфическое „нудное“, томительное настроеніе. Его герой захваченъ духомъ унынія. Какъ въ потемкахъ, хмурый и скорбный, иногда поглощенный безплодными воспоминаніями, забывающій горьковскій афоризмъ, что „въ каретѣ прошлаго далеко не уѣдешь“, чеховскій герой бродитъ по свѣту безъ вкуса, безъ цѣли жизни, не видя просвѣта вокругъ себя, ища нирваны, считая все безцѣльнымъ. У „никчемнаго“ героя безъ героизма (терминъ „никчемный“ равнозначущій съ терминомъ

„разочарованный“ въ 30-хъ годахъ, въ эпоху Пушкина и Лермонтова, и съ терминомъ „лишній человѣкъ“ въ 50-хъ годахъ, въ эпоху Тургенева) нѣтъ даже порывовъ, нѣтъ даже желаній. Онъ не умѣетъ сказать сильное ницшеанское „я хочу“. Онъ утратилъ возможность увлечься, чѣмъ бы то ни было. Внѣ пути, безъ дороги плетется онъ, какъ запоздалый путникъ жизни, застигнутый мятелью, въ которой разрушенъ его экипажъ и затеряны его дорожныя вещи. Безъ огня желаній и безъ проблесковъ лазоревой, свѣтоносной надежды убиваетъ онъ день за днемъ жизнь, влача ея тяжкіе оковы, прислушиваясь къ монотонному звуку маятника жизни. Онъ скучаетъ пустотой жизни и ея безсодержательностью, какъ путешественникъ, очутившійся по волѣ случая въ одинокой и занесенной вокругъ снѣжнымъ океаномъ глухой станціи, онъ знаетъ, что долго не дождется лошадей и не думаетъ о томъ, какъ ему придется продолжать путь.

Безъ сердечныхъ тревогъ, нехотя, провожая минуту за минутой, бредетъ „никчемный“ до могилы, гдѣ холодный пріютъ кладбища не печальнѣе его холодной, опустошенной жизни. „Никчемные“ люди напоминаютъ заброшенныя жилища, гдѣ всѣ части налицо,—имѣются и окна, и двери, и крыши, и амбары, и изгороди, и угодья, но нѣтъ хозяевъ, Богъ вѣсть почему забросившихъ несносное имъ жилище, обманывающее прохожихъ своимъ мнимо-жилымъ видомъ.

И жизнь ужъ ихъ томитъ, какъ ровный путь безъ цѣли,
Какъ пиръ на праздникѣ чужомъ.
Къ добру и злу постыдно равнодушны
Въ началѣ поприща, увянувъ безъ борьбы,
Передъ опасностью позорно малодушны,
И передъ властію презрѣнные рабы.
Такъ тощій плодъ до времени созрѣлый,
Ни вкуса нашего не радуя, ни глазъ,
Виситъ между цвѣтовъ, пришлецъ осиротѣлый,
И часъ ихъ красоты—его паденья часъ“.

Этотъ поэтическій діагнозъ „разочарованнаго“ типа, прошедшаго затѣмъ фазу именуемую „лишнимъ“ человѣкомъ, вѣренъ и приложимъ и къ „никчемному“ чеховскому герою безъ героизма. Чеховъ не щадитъ свой излюбленный персонажъ. Онъ рисуетъ моменты его самобичеванія и указываетъ на его развѣнчаніе со стороны другихъ дѣйствующихъ лицъ. Но тѣмъ не менѣе онъ обаятеленъ для многихъ окружающихъ людей, надѣленъ недюжинными способностями, многими хорошими духовными качествами, талант-

ливостью, правдивостью и широкою, доброю, русскою натурой. Въ обрисовкѣ этого характера — крупная заслуга Чехова, какъ проникновеннаго истолкователя представителей русской интеллигенціи, главнымъ образомъ, 80-хъ годовъ. Это все тотъ же разочарованный скиталецъ, лишній человѣкъ, но уже новой формаціи, съ новыми чертами, согласно новому духу времени.

Этотъ герой безъ героизма любитъ исповѣди особенно передъ женщинами, склоненъ къ многословному самобичеванію и въ длинныхъ монологахъ рисуетъ свой духовный обликъ.

Въ пьесѣ „Ивановъ“ этотъ „никчемный“ человѣкъ является пустоцвѣтомъ, какъ жертва чрезмѣрнаго утомленія отъ непосильной борьбы въ средѣ, гдѣ ему приходилось быть однимъ воиномъ въ полѣ. Ивановъ говоритъ про себя: „Надорвался я! Въ 30 лѣтъ уже похмѣлье, я старъ, я уже надѣлъ халатъ. Съ тяжелою головой, съ лѣнивою душою, утомленный, надорванный, надломленный, безъ вѣры, безъ любви, безъ цѣли, какъ тѣнь, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачѣмъ живу, чего хочу? И мнѣ уже кажется, что любовь—вздоръ, ласки приторны, что въ трудѣ нѣтъ смысла, что пѣсни и горячія рѣчи пошлы и стары! И всюду я вношу съ собою тоску, холодную скуку, недовольство, отвращеніе къ жизни... Погибъ безвозвратно! Передъ тобою стоитъ человѣкъ въ 35 лѣтъ уже утомленный, разочарованный, раздавленный своими ничтожными подвигами; онъ сгораетъ со стыда, издѣвается надъ собственною слабостью“.

Эта пьеса заканчивается самоубійствомъ Иванова,— окончательнымъ банкротствомъ его души.

Другой „никчемный“ герой безъ героизма Лоевскій изъ повѣсти „Дуэль“ такъ характеризуетъ себя своему пріятелю:

„Я отлично знаю, что ты не можешь мнѣ помочь, но говорю тебѣ потому, что для нашего брата, неудачника и лишняго человѣка, все спасеніе въ разговорахъ:

„Я долженъ обобщить каждый свой поступокъ, я долженъ находить объясненіе и оправданіе своей нелѣпой жизни въ чьихъ-нибудь теоріяхъ, въ литературныхъ типахъ, въ томъ, напримѣръ, что мы, дворяне, вырождаемся и пр.“...

Чеховъ иногда отъ себя опредѣляетъ настроеніе своего излюбленнаго типа, съ обстоятельностью психолога-врача, констатируя симптомы духовной немощи персонажа повѣ-

сти „Дуэль“: „Вялыя, тягучія мысли все объ одномъ и томъ же потянулись въ мозгу Лоевскаго, какъ длинный обозъ въ осенній ненастный вечеръ, и онъ впалъ въ сонное, угнетенное состояніе... Ему казалось, что онъ виноватъ передъ своею жизнью, предъ міромъ высокихъ идей, знаній и труда, и этотъ чудесный міръ представлялся ему возможнымъ, существующимъ. Онъ обвинялъ себя въ томъ, что у него нѣтъ идеаловъ и руководящей идеи въ жизни, хотя смутно понималъ, что это значитъ“.

Иногда Чеховъ характеризуетъ анализируемый типъ словами другихъ персонажей повѣсти: „Въ отвѣтъ на то, что я его журилъ, говоритъ недругъ Лоевскаго—фонъ Коренъ, Лоевскій улыбался, вздыхалъ и говорилъ—„я неудачникъ“, или „лишній человѣкъ“, или „что вы хотите отъ насъ, осколковъ крѣпостничества“. Или—„мы вырождаемся“ и начиналъ нести длинную галиматью объ Онѣгинѣ, Печоринѣ, байроновскомъ Каинѣ, Базаровѣ, про которыхъ говорилъ: „это наши отцы по плоти и духу“.

„Никчемный“ герой безъ героизма встрѣчается почти во всякомъ разсказѣ Чехова. Эгоизмъ, безволье, трусость предъ активными проявленіями жизни, самоломанность, быстрая смѣна непрочныхъ, скоро мѣняющихся чувствъ, угнетенное, подавленное настроеніе, пассивность, созерцательность и сознаніе своей ненужности въ жизни — вотъ черты, составляющія основную психологію этого типа. Всѣ варіаціи основного образа надѣлены этими свойствами. Большею частью эти лица отличаются своею образованностью, правдивостью и честностью, но эти хорошія качества не удерживаютъ ихъ отъ банкротства души и окончательной, иногда, ея гибели. Они приносятъ большею частью горе окружающимъ людямъ. Принимая всѣ жертвы самоотверженной жены, Ивановъ становится ея палачомъ; при глубокой честности онъ не рѣшается соединить свою судьбу съ судьбой полюбившей его дѣвушки, Саши Лебедевой. Изъ сознанія своей ненужности и запутанности отношеній и чувствъ и изъ боязни погубить юную дѣвичью жизнь, при сознаніи невольнаго мучительства своей жены, Ивановъ уходитъ изъ жизни, внося этимъ незабываемое горе любящимъ его женщинамъ.

При вскрытіи основныхъ чертъ этого типа, Чеховъ, благодаря тонкости анализа и глубинѣ проникновенія острымъ скальпелемъ въ раны души, извлекаетъ изъ ея

гнойниковъ самые тлетворные элементы, заражающіе атмосферу гнилостными и разлагающимися веществами, которыя, распространяясь въ общественной, духовной атмосферѣ, формируютъ удручающее, нудное, тягостное настроеніе, парализующее и радость, и свѣтъ, и тепло жизни.

Повѣсть „Дуэль" напоминаетъ нѣкоторыми чертами „Дворянское Гнѣздо" Тургенева. Лоевскій приходитъ къ тому сознанію, что въ родномъ саду онъ за всю свою жизнь не посадилъ ни одного дерева и не выростилъ ни одной травки, а, живя среди живыхъ, не спасъ ни одной мухи, а только разрушалъ, чудилъ и лгалъ, лгалъ...

Послѣ дуэли Лоевскій рѣшается перемѣнить свою жизнь. „Когда онъ пріѣхалъ домой, для него потянулся длинный, странный, сладкій и туманный, какъ забытье, день. Онъ, какъ выпущенный изъ тюрьмы или больницы, всматривался въ давно знакомые предметы и удивлялся, что столы, окна, стулья, свѣтъ и море возбуждаютъ въ немъ живую, дѣтскую радость, какой онъ давно не испытывалъ. Блѣдная и сильно похудѣвшая Надежда Ѳедоровна не понимала его кроткаго голоса и странной походки"...

Съ этого, такъ тонко и проникновенно,—съ такою глубиною психологическаго анализа, напоминающаго глубокій анализъ Льва Толстого,—Чеховымъ описаннаго момента начинается перерожденіе Лоевскаго, но своего намѣренія— „спуститься пониже и направить ненависть и гнѣвъ туда, гдѣ стономъ гудятъ цѣлыя улицы отъ грубаго невѣжества, алчности, попрековъ, нечистоты, ругани и женскаго визга", онъ не приводитъ въ исполненіе, потому что „суждены имъ благіе порывы, но свершить ничего не дано".

Въ обрисовкѣ „никчемнаго" типа проникновеннымъ художникомъ не настолько цѣнна психологическая тонкая аналитическая работа, насколько то настроеніе, которое, гармонируя съ общественной атмосферой, ознаменовываетъ солидарность, существующую между писателемъ и обществомъ. Несложная, унылая и минорная гамма чувствъ звучитъ въ томъ тонѣ, въ которомъ настроено общество; и оно легко поддается иллюзіи, видитъ въ разсказѣ продолженіе жизни, а въ пьесѣ отрывокъ, новый фактъ, вырванный изъ дѣйствительности. Это достигаетъ такой гармоніи, что сцена Художественнаго театра сливается съ партеромъ и амфитеатромъ въ одномъ потокѣ испытываемыхъ эмоцій, и зритель забываетъ, что онъ видитъ игру,

а не является созерцателемъ жизни, и игра переходитъ въ жизнь такъ, какъ жизнь переходитъ въ игру въ пьесахъ настроенія Художественнаго театра. Наблюдается удивительное явленіе, столь характерное для драматургіи современныхъ властителей сцены, напр., Шницлера. „Нудное" настроеніе, этотъ сумеречный, сѣрый фонъ, на которомъ едва улавливаются сѣрыя, угрюмыя и хмурыя фигуры хмурыхъ людей „никчемнаго" типа, просачивается въ каждую унылую строчку, и подобно тому, какъ въ фонтанѣ, разбивающемся на безчисленныя капли, преломляются и блестятъ многочисленные лучи одного освѣщающаго начала, такъ скрытый скорбный идеализмъ Чехова является тѣмъ единственнымъ элементомъ, который сообщаетъ привлекающій сердце и возвышающій душу свѣтъ и тепло и который вызываетъ критическое отношеніе къ изображаемой имъ мутной и тусклой жизни.

Чѣмъ сильнѣе просачивается этотъ идеализмъ, тѣмъ опредѣленнѣе звучатъ звуки скорби, тоски по неосуществленному идеалу, боль за поруганіе Бога въ человѣческой душѣ. Чѣмъ ярче блестятъ лучи надежды на лучшее отдаленное будущее, тѣмъ яснѣе обнаруживается, что „не Бога отрицаетъ, а міра не принимаетъ", по выраженію Ивана Карамазова, Чеховъ. Не принимаетъ за то, что этотъ міръ не является Божьимъ міромъ. Тѣмъ значительнѣе цѣнность Чеховскихъ произведеній и тѣмъ большее значеніе и успѣхъ они имѣютъ, чѣмъ больше освѣщены они и согрѣты этимъ скорбнымъ идеализмомъ. Въ раннихъ произведеніяхъ, относящихся къ восьмидесятымъ годамъ, этотъ идеализмъ еще очень слабъ. Очевидно, самъ изобразитель печальной эпохи утомленія, духовнаго разлада и мукъ переходнаго времени испытывалъ періодъ чрезмѣрнаго скептицизма и безвѣрія. Онъ устами Иванова отрицалъ идеалы и преклонялся предъ фактами, внѣ которыхъ, по словамъ его негероическаго героя, ничего не существуетъ.

Послѣ эпохи великихъ реформъ русское общество переживало тяжелый періодъ раздумья и разочарованья; это вытекало изъ усталости духа и изъ недостаточнаго осуществленія тѣхъ чрезмѣрныхъ надеждъ, которыя возлагались на всеисцѣляющую силу внѣшнихъ преобразованій. Наступила реакція съ ея временными увлеченіями толстовствомъ, мистицизмомъ или же съ тѣмъ чрезмѣрно скептическимъ на міръ взглядомъ, который ничего не при-

знавалъ, кромѣ маленькихъ дѣлъ и спасенія своего морального благополучія „въ кельѣ подъ елью“. Слабо еще освѣщенные и мало согрѣтые свѣтомъ скорбнаго идеализма, проникновенные неореалистическіе разсказы и пьесы перваго серьезнаго періода, наступившаго съ выходомъ въ свѣтъ сборника „Въ сумеркахъ“ и пьесы „Ивановъ“, въ творчествѣ Чехова не могли привлекать сердца, останавливая одно только вниманіе присутствіемъ несомнѣннаго и сильнаго таланта, ищущаго своего истиннаго пути. Съ выходомъ же въ свѣтъ сборника подъ названіемъ „Хмурые люди“ и такихъ разсказовъ, какъ „Жена“ или „Разсказъ неизвѣстнаго человѣка“, стало несомнѣннымъ, что Чеховъ не безпринципный и безыдейный писатель. Въ этотъ второй періодъ обнаруживается та фаза духовнаго развитія Чехова, которая можетъ быть названа „тоской по идеалу“. Эта опредѣленная и возвышенная струя пробивается во всѣхъ главныхъ произведеніяхъ этого періода, свидѣтельствуя объ усиливающемся скрытомъ идеализмѣ, столь слабомъ и едва присутствующемъ въ первомъ періодѣ.

IV.

Въ сборникѣ, носившемъ заглавіе „Хмурые люди“, тусклое и тяжелое настроеніе является лейтъ-мотивомъ, при чемъ становится вполнѣ понятнымъ, почему тоскуютъ эти люди. Они тоскуютъ потому, что они нищіе духомъ, нищіе сердцемъ, нищіе идеалами. Тоска по идеалу заставляетъ ихъ быть хмурыми. Но они не уходятъ изъ жизни, какъ Ивановъ—самоубійца, они смутно чувствуютъ, что существуетъ „Богъ живого человѣка“, что идеалы имѣютъ крупную цѣнность въ жизни, предохраняя отъ банкротства души. Но они не обладаютъ этимъ богатствомъ и, зная объ его существованіи, они не стремятся имъ обладать. Не стремятся потому, что они не умѣютъ стремиться. Безвольные, апатичные, они лишены энергіи и силы. Они изо дня въ день тянутъ лямку жизни.

Галлерея хмурыхъ людей у Чехова очень разнообразна. Лица, выведенныя художникомъ-импрессіонистомъ, принадлежатъ къ разнымъ поприщамъ труда, имѣютъ разнообразную дѣятельность. Но эта дѣятельность лишена идеальныхъ

основъ. Какъ въ лѣтній полуденный зной, когда все оцѣпенѣло и замерло въ душной атмосферѣ нестерпимой жары, и люди ощущаютъ только желаніе не чувствовать самихъ себя, своего физическаго „я“, такъ въ удушливомъ прозябаніи, лишенномъ идеаловъ и возвышенныхъ стремленій, въ томленіи влачатъ хмурые люди лишенную смысла жизнь. Эти персонажи тусклой, томящей и угнетающей тоски имѣютъ единственное желаніе не знать, не чувствовать своего духовнаго „я“.

Въ сборникѣ „Въ сумеркахъ“, который слѣдовалъ за „Пестрыми разсказами“ и который предшествовалъ сборнику „Хмурые люди“, безыдейность и безпринципность формировала сумерки. Здѣсь же чувствуется сознаніе возможности идейной и интересной жизни, и господствуетъ тоска о томъ, что жизнь лишена идеаловъ, и всѣ хлопочутъ лишь о томъ, чтобы сдѣлать ее только приличной и пріятной.

Лучшимъ изъ разсказовъ этого сборника является „Скучная исторія“. Она напоминаетъ повѣсть Толстого „Смерть Ивана Ильича“. Добросовѣстный юристъ-чиновникъ, прекрасный семьянинъ и уважаемый членъ общества—Иванъ Ильичъ заболѣлъ отъ ушиба, упавъ, приколачивая гардины. Онъ всю жизнь заботился лишь о томъ, чтобы сдѣлать жизнь себѣ и своей семьѣ приличной и пріятной. Объ этомъ заботились всѣ вокругъ, и онъ не понималъ, какъ можно думать о чемъ-либо иномъ. Но въ періодъ долгой болѣзни, при продолжительномъ досугѣ, онъ понялъ, что смыслъ жизни лежитъ далеко за предѣлами того, о чемъ пеклась его семья и прежде и онъ самъ.

Ученый, любимый и талантливый профессоръ—хмурый человѣкъ—скучаетъ потому, что онъ внутренно сознаетъ, что у него нѣтъ въ душѣ общей идеи—Бога, хотя онъ и наукѣ безукоризненно служитъ, и молодежи, и семьѣ. „Самое лучшее и самое святое право королей,—говоритъ онъ,—право помилованія“, и онъ всю жизнь былъ снисходительнымъ и гуманнымъ человѣкомъ. Но жизнь его тускла и безсодержательна. Это и слышится въ его словахъ.

„Я думаю, долго думаю и ничего не могу придумать. И сколько бы я ни думалъ, и куда бы ни разбрасывалъ мои мысли, для меня ясно, что въ моихъ желаніяхъ нѣтъ чего-то главнаго, чего-то очень важнаго. Въ моемъ пристрастіи къ наукѣ, въ моемъ желаніи жить и въ стремле-

ніи познать самого себя, во всѣхъ мысляхъ, чувствахъ и понятіяхъ, какія я составляю о всемъ, нѣтъ чего - то общаго, что связывало бы все это въ одно цѣлое... Каждое чувство и каждая мысль живутъ во мнѣ особнякомъ, и во всѣхъ моихъ сужденіяхъ о наукѣ, театрѣ и литературѣ, ученикахъ и во всѣхъ картинахъ, которыя рисуетъ мое воображеніе, даже самый искусный аналитикъ не найдетъ того, что называется общею идеей или Богомъ живого человѣка. А коли нѣтъ этого, то, значитъ, нѣтъ и ничего".

И вся его жизнь представляетъ „скучную исторію". Когда къ нему приходитъ единственно „хорошо" любимая имъ юная дѣвушка, то при всемъ желаніи сказать этому единственному (такъ какъ семью свою профессоръ и не любитъ и не знаетъ) человѣку на ея вопль души „что дѣлать", онъ только въ отвѣтъ говоритъ· „пойдемъ завтракать?" Развѣ это не трагикомедія?!

Какъ въ упомянутомъ, такъ и въ остальныхъ разсказахъ этого періода въ творчествѣ Чехова можно отмѣтить то явленіе, которое составляетъ шагъ впередъ въ его литературной дѣятельности. Скорбный идеализмъ проникновеннаго аналитика становится болѣе опредѣленнымъ. Его персонажи тоскуютъ по идеалу, а это уже опредѣленное данное къ тому, чтобы начать стремиться къ идеалу и въ этомъ стремленіи почерпнуть смыслъ жизни. Если же это стремленіе приведетъ къ отысканію руководящихъ началъ въ жизни, то и жизнь освѣтится идеальнымъ свѣтомъ.

Въ разсказѣ „Жена" инженеръ, хмурый человѣкъ, безъ общей идеи, полагающій, что „въ робкихъ линіяхъ тѣхъ мостовъ, которые онъ строитъ, видны его безхарактерность и боязнь вѣчности", приходитъ къ нелюбящей его, какъ и всѣ знавшіе его люди, женѣ и умоляетъ ее дать ему возможность принять хоть пассивное участіе въ ея дѣятельности на пользу голодающимъ, и онъ посвящаетъ себя филантропіи случайнаго характера, чтобъ уйти отъ тоски, не вѣря въ цѣлесообразность филантропіи.

Въ „Разсказѣ неизвѣстнаго человѣка" изображено нѣсколько типовъ, и сильный въ художественномъ отношеніи этотъ разсказъ показываетъ умѣнье Чехова обрисовывать характеры. Здѣсь и равнодушные скептики, заковавшіе себя въ панцырь ироніи, здѣсь и тѣ, которые „сожгли, чему поклонялись и поклонялись тому, что сжигали", здѣсь и черствые бюрократы, ничего въ душѣ не имѣющіе, а на

первомъ планѣ самъ разсказчикъ, попавшій къ сановнику, для развѣдокъ и удовлетворенія партійныхъ и личныхъ намѣреній мести и радикальныхъ замысловъ. Этотъ разсказчикъ охладѣваетъ съ теченіемъ времени къ дѣлу и въ чахоткѣ покидаетъ сановника, бросая ему письменное обвиненіе и обличеніе въ эгоизмѣ, бездушьѣ и мертвомъ формализмѣ. Постепенно начинаетъ въ этихъ разсказахъ формироваться основная идея чеховскаго художественнаго творчества—власть обыденщины и ея трагикомизмъ.

Эту идею въ сатирическомъ освѣщеніи проводилъ еще Щедринъ въ своихъ небольшихъ и прекрасныхъ разсказахъ подъ общимъ заглавіемъ „Мелочи жизни".

„Ахъ, эти мелочи, — восклицалъ сатирикъ,—какъ чесоточный зудень впиваются онѣ въ организмъ человѣка и точатъ и жгутъ его. Сколько всевозможныхъ „союзовъ" опутало человѣка со всѣхъ сторонъ; сколько каждый индивидуумъ ухитряется придумать лично для себя всякихъ стѣсненій! И всему этому, и пришедшему извнѣ, и придуманному ради удовлетворенія личной мнительности, онъ обязывается послужить, т.-е. отдать всю свою жизнь. Нѣтъ мѣста для работы здоровой мысли, нѣтъ свободной минуты для плодотворнаго труда. Мелочи, мелочи, мелочи—заполонили всю жизнь".

Эту власть мелочей жизни, власть обыденщины не въ сатирической формѣ, а въ формѣ скорбнаго по идеалу тоскливаго неореализма рисуетъ Чеховъ съ примѣсью юмора.

Изъ разсказовъ этой категоріи особенно обращаетъ на себя вниманіе трилогія,—юмористическая идиллія: „Крыжовникъ", „О любви" и „Человѣкъ въ футлярѣ".

Человѣкъ ставитъ задачей своей жизни скопить капиталецъ для того, чтобы въ собственномъ саду кушать собственный „крыжовникъ" и въ блаженствѣ предлагать пріѣзжему гостю:

„Какъ вкусно. Попробуй!"

Разсказъ „Крыжовникъ" по идеѣ напоминаетъ „Большой шлемъ" Леонида Андреева. Завѣтная мечта получить большой шлемъ аналогична завѣтной мечтѣ ѣсть свой собственный крыжовникъ въ своемъ саду.

Новелла „О любви" очень сходна по формѣ и отчасти по идеѣ съ новеллами Гюи де-Мопасана. Та же тонкая, деликатная и глубокая психологія нѣжныхъ чувствъ, зарожденіе страсти, порывистый ея ростъ, ненормальное по-

ложеніе третьяго лица—друга мужа и еще большаго друга жены, мученіе влюбленныхъ и страданіе при взаимномъ влеченіи и борьбѣ съ собой.

Люди безъ любви живутъ въ бракѣ, а искреннюю и глубокую любовь они тщетно тушатъ, а она неугасаемо живетъ въ душѣ, вызываетъ тоску и горе, и не могутъ они ее погасить, и не знаютъ, зачѣмъ ее гасить, и сами погребаютъ чувство, которое составило бы ихъ счастье, и обманываютъ и близкаго по формальному браку человѣка и самихъ себя.

Но у Гюи де-Мопасана внѣшнее обстоятельство только можетъ быть препятствіемъ при любви, аморальный тонъ его разсказовъ не допускаетъ тѣхъ мучительныхъ остановокъ и въ борьбѣ съ самимъ собою—торжества этическихъ принциповъ, которое наблюдается у русскаго художника. Русская и французская жизнь различны такъ же, какъ различны и взглядъ на женщину и взглядъ на семью во Франціи и въ Россіи.

„Я любилъ нѣжно,—говоритъ герой чеховскаго разсказа,—глубоко, но я разсуждалъ, я спрашивалъ себя, къ чему можетъ повести наша любовь, если у насъ не хватитъ силъ бороться съ нею; мнѣ казалось невѣроятнымъ, что эта моя тихая, грустная любовь вдругъ грубо оборветъ счастливое теченіе жизни ея мужа, дѣтей, всего этого дома, гдѣ меня такъ любили и гдѣ мнѣ такъ вѣрили. Честно ли это?“

Такой проникновенный анализъ неореалистическаго творчества Чехова смѣняется тѣмъ скорбнымъ идеализмомъ, который предъявляетъ большія требованія и къ людямъ и къ жизни.

„Она пошла бы за мной,—продолжаетъ размышлять разсказчикъ,—но куда? Другое дѣло, если бы у меня была красивая, интересная жизнь, если бы я, напримѣръ, боролся за освобожденіе родины или былъ знаменитымъ ученымъ, артистомъ, художникомъ, а то вѣдь изъ одной обычной будничной обстановки пришлось бы увлечь ее въ другую такую же, или еще болѣе будничную“...

И она, повидимому, разсуждала подобнымъ же образомъ... „Если бы она отдалась своему чувству, то пришлось бы лгать, или не говорить правду, а въ ея положеніи то и другое было бы страшно и неудобно“...

Заключительный аккордъ этой элегической повѣсти,

звучитъ грустью и почти раскаяніемъ. Чеховъ, какъ и Гюи де-Мопасанъ являются сторонниками свободы чувства, и къ нимъ могъ бы быть отнесенъ афоризмъ Виктора Гюго: „Странно подумать! Послѣ восемнадцати вѣковъ провозглашена свобода разума, но не свобода чувства. А между тѣмъ право любить такъ же несомнѣнно, какъ и право мыслить. Прелюбодѣяніе — своего рода ересь. Если свобода совѣсти имѣетъ право на существованіе, то именно въ любви". Въ защиту этого афоризма Виктора Гюго сказаны послѣднія строки новеллы „О любви".

„Я понялъ,—заканчивается разсказъ,—какъ ненужно, мелко и какъ обманчиво было все то, что намъ мѣшало любить. Я понялъ, что когда, любишь, то въ своихъ разсужденіяхъ объ этой любви нужно исходить отъ высшаго, отъ болѣе важнаго, чѣмъ счастье или несчастье, грѣхъ или добродѣтель въ ихъ ходячемъ смыслѣ, или не нужно разсуждать вовсе".

Разсказъ „Человѣкъ въ футлярѣ" рисуетъ типъ, ставшій нарицательнымъ именемъ для громадной категоріи людей въ Россіи. Вѣчная боязнь, „какъ бы чего не приключилось", заставляетъ людей закутываться въ мертвый футляръ формализма, при чемъ самый футляръ бываетъ различнаго устройства. Онъ можетъ весь состоять изъ однихъ циркуляровъ, въ которыхъ до того закутывается человѣкъ, что не видно ни его ума, ни сердца, ни воли. Футляръ можетъ состоять изъ ряда сентенцій молчалинскаго пошиба въ родѣ того, что „въ чинахъ мы не большихъ" и „какъ намъ смѣть свое сужденіе имѣть". Этотъ футляръ можетъ быть настолько тѣсенъ, что его обладатель почти отказывается отъ высказыванія какихъ бы то ни было мнѣній и только говоритъ такія общія истины, отъ которыхъ распространяется скука въ родѣ того, напримѣръ, что „Волга впадаетъ въ Каспійское море", или „зимой холодно, а лѣтомъ тепло", или „женитьба—шагъ серьезный", „благоразуміе никогда не мѣшаетъ",—словомъ, что всѣмъ извѣстно давно уже. Этотъ типъ неоднократно воспроизведенъ былъ Чеховымъ съ мастерскимъ юморомъ. Изображая и освѣщая его скорбнымъ лучомъ скрытаго идеализма, вызывающаго грусть и горькій смѣхъ, художникъ иногда открыто высказываетъ въ чемъ должна заключаться живая, а не „футлярная" жизнь.

Болѣе способный, отзывчивый и умный „Учитель сло-

весности“ предается грустнымъ размышленіямъ по поводу своего мѣщанскаго счастья: „Онъ думалъ о томъ, что кромѣ мягкаго, лампаднаго свѣта, улыбающагося тихому семейному счастью, кромѣ этого мірка, въ которомъ такъ спокойно и сладко живется ему и вотъ этому коту, есть вѣдь еще другой міръ... И ему страстно, до тоски вдругъ захотѣлось въ этотъ другой міръ, чтобы самому работать гдѣ-нибудь на заводѣ или въ большой мастерской, говорить съ каѳедры, сочинять, печатать, шумѣть, утомляться, страдать... Ему захотѣлось чего-нибудь такого, что захватило бы его до забвенія самого себя, до равнодушія къ личному счастью, ощущенія котораго такъ однообразны“.

Но противъ этихъ свѣтлыхъ порывовъ безвольнаго идеализма стоитъ крѣпкая стѣна – власть обывальщины, обыденщины и засасывающая груда мелочей жизни.

Внезапное пробужденіе, сознаніе ненужности и безсмыслицы жизни, порабощенной рутиной, при утратѣ интереса къ дѣлу и игрѣ въ жалкой роли маріонетки на проволокѣ исполненія формальныхъ обязанностей, безъ личной инициативы и цѣлесообразности,—отравило жизнь „учителя словесности“. Какой ужасный трагикомизмъ!..

Иногда выходъ изъ этой власти обыденщины находится не тамъ, гдѣ освѣщаетъ мнимый свѣтъ мнимаго идеализма путь жизни. Чеховъ въ разсказѣ „Моя жизнь“ рисуетъ недоучку, неудовлетвореннаго прозябаніемъ мутнаго, стоячаго провинціальнаго болота, который, увлекшись толстовскимъ ученіемъ, своеобразно понятымъ, дѣлается простымъ маляромъ, кровельщикомъ, привлекаетъ къ себѣ оригинальностью воззрѣній и труда молодую дѣвушку, но она, однако, скоро познаетъ узость жизненныхъ началъ своего друга и ничтожность никому не нужнаго дѣла; и покидаетъ жалкаго интеллигента-кровельщика. Отъ этого разсказа вѣетъ скорбнымъ настроніемъ и неудовлетворенностью жизни. Очевидно душа художника радостно тянется къ жизни, но дѣйствительность обманываетъ его ожиданія и вызываетъ стоны скорбнаго юмора.

V.

Второй періодъ творческой дѣятельности Чехова обнаруживаетъ замѣчательный ростъ таланта. Начавъ съ мелкихъ, болѣе или менѣе анекдотическихъ и пестрыхъ разсказовъ и водевилей въ родѣ „Трагика по неволѣ", или пьесъ-картинокъ, въ родѣ „Медвѣдь", Чеховъ перешелъ къ серьезнымъ, но еще грѣшащимъ анекдотичностью новелламъ „Въ сумеркахъ", гдѣ, какъ и въ пьесѣ „Ивановъ", скорбный идеализмъ проявляется слабо, а мѣстами стушевывается въ преклоненіи передъ фактами безъ идей. Но отдѣльные его разсказы, какъ, напримѣръ, „Въ Судѣ" и „Тоска", уже обнаруживали недюжинное дарованіе, — проникавшій въ жизнь неореализмъ и проблески его скорбнаго юмора. Эти лучшія стороны Чеховскаго дарованія усиливаются во второмъ періодѣ, который начинается съ анализа „хмурыхъ людей", характеризуется тоской по идеалу и намѣчаетъ тѣ глубоко - скрытыя стороны духа, которыя указываютъ направленіе истиннаго идеализма, скорбнаго по причинѣ конфликта идеаловъ съ дѣйствительностью. Въ этомъ проникновенномъ творчествѣ создаются картины ложнаго героизма изъ увлеченія ложными доктринами, и рисуются символическія картины порывовъ къ свѣту, отрѣшеній отъ историческаго крѣпостного прошлаго и гражданскіе порывы къ истинной дѣятельности на почвѣ общественныхъ широкихъ стремленій. Основною нитью разсказовъ этого періода является мысль о власти обыденщины, о засасывающей тинѣ обывательскаго прозябанія, о силѣ внѣшнихъ обстоятельствъ, создающихъ изъ болѣе тупыхъ представителей, особенно провинціальнаго общества, людей въ футлярѣ формализма и косности.

Разлитая тоска въ этихъ повѣстяхъ второго періода обнаруживается уже не сумерками, а „хмуростью" и скорбью по отсутствіи опредѣленныхъ общихъ идей въ жизни, исканіемъ живыхъ путей и мечтами о лучшей жизни. Эти минорныя ноты звучатъ и въ послѣднемъ періодѣ творчества Чехова, когда онъ постепенно переходитъ къ драматургіи, и въ этихъ болѣе позднихъ и болѣе зрѣлыхъ произведеніяхъ иногда слышатся и болѣе бурныя нотки. Тоска по идеалу переходитъ уже въ открытую скорбь о разладѣ жизни съ этими глубоко прочувствованными идеальными представленіями.

Въ изящной повѣсти „Домъ съ мезониномъ“ разсказъ ведется отъ лица художника-пейзажиста, жреца „чистаго искусства“. Самъ разсказчикъ одинъ изъ излюбленныхъ „хмурыхъ“ и томящихся людей Чеховскаго типа. Это образованный, талантливый человѣкъ съ широкимъ философскимъ развитіемъ. Онъ понимаетъ, напримѣръ, величіе и первенствующее значеніе чистой науки сравнительно съ прикладными знаніями. Основными чертами его міросозерцанія являются—общественный индифферентизмъ, метафизическое направленіе мысли, поклоненіе чистой красотѣ и исканіе такой идеи, которая избавила бы людей отъ самой смерти. Это скептикъ, который отрицаетъ дѣятельность, направленную къ общественному благу и скорѣе склоненъ къ поэтизированію бездѣйствія и созерцанію. Высокомѣрно относясь къ будничнымъ заботамъ повседневной жизни, не интересуясь волнующими окружающихъ злободневными явленіями, онъ вмѣстѣ со своимъ товарищемъ Бѣлокуровымъ, слабовольнымъ современнымъ отпрыскомъ Обломовской линіи, бездѣйствуетъ въ деревнѣ, считая себя обреченнымъ судьбой на постоянную праздность. Онъ ухаживаетъ отъ бездѣлья за восемнадцатилѣтнею дѣвушкой знакомыхъ ему сосѣдей, но здѣсь его ожидаетъ неудача. Энергичная сестра отсылаетъ едва вступившую въ жизнь Женю, оберегая отъ празднаго увлеченія скучающаго пейзажиста. Талантливый и образованный пейзажистъ, подобно всѣмъ главнымъ персонажамъ Чехова, въ длинномъ монологѣ характеризуетъ себя, свое хмурое, томящее настроеніе и окружающую жизнь. „Скажите,—спрашиваетъ онъ,—отчего вы живете такъ скучно, такъ неколоритно. Моя жизнь скучна, тяжела, однообразна потому, что я художникъ, я странный человѣкъ, я издерганъ съ юныхъ лѣтъ завистью, недовольствомъ собой, невѣріемъ въ свое дѣло, я всегда бѣденъ, я бродяга, но вы-то, — обращается онъ къ лѣнивому, живущему подъ опекой и надзоромъ полной, пухлой и важной помѣщицы—Бѣлокурову;—вы-то, здоровый, нормальный человѣкъ, помѣщикъ, баринъ,—отчего вы живете такъ неинтересно, такъ мало берете отъ жизни?“

Томящемуся художнику и его лѣнивому современному Обломову противопоставлена Чеховымъ искренняя, убѣжденная, энергичная, полная горячей вѣры въ свое дѣло помощи крестьянскому населенію, старшая изъ сестеръ сосѣдокъ. Идея повѣсти заключается въ конфликтѣ двухъ

міросозерцаній,—съ одной стороны—эгоистическое, эпикурейское, артистическое, признающее только вѣчныя и общія цѣли, отрицательно относящееся ко всѣмъ видамъ утилитарной дѣятельности, видящее смыслъ жизни въ болѣе или менѣе широкомъ проявленіи духовныхъ силъ и талантовъ,— а съ другой—утилитарное альтруистическое міровоззрѣніе, ставящее основною цѣлью служеніе ближнимъ, борьбу со зломъ во всѣхъ доступныхъ условіяхъ, преклоненіе передъ энергичною дѣятельностью, воодушевленною горемъ ближнихъ, вѣрой и любовью къ добру. Эти два міросозерцанія, одно болѣе языческое, другое болѣе христіанское, представлены Чеховымъ въ скромной, маленькой рамкѣ современной русской жизни, на фонѣ унылаго русскаго пейзажа, среди помѣщичьей обстановки средняго класса. Чеховъ со свойственною ему объективною осторожностью не наклоняетъ чашекъ вѣсовъ ни въ сторону пассивнаго ни въ сторону активнаго міровоззрѣнія. Онъ указываетъ на слабыя и сильныя стороны каждаго изъ нихъ. Художникъ-эпикуреецъ, пейзажистъ впадаетъ въ своемъ пассивномъ теоретизированіи въ утопію, желая, чтобы всѣ бѣдные и богатые работали только три часа въ день, а остальное время посвящали бы наукамъ и искусствамъ, сокращали бы свои потребности до минимума, закаляя своихъ дѣтей, подобно цыганамъ, и изобрѣтали бы машины, которыя замѣнили бы тяжелый ручной трудъ.

Представительница активнаго альтруистическаго дѣла, энергичная Лидія, при неблагопріятныхъ условіяхъ въ уѣздѣ, находящемся въ рукахъ малокультурнаго предсѣдателя управы, достигаетъ съ помощью трудовой дѣятельности кружка симпатичныхъ людей, осуществленія многихъ плановъ и практическихъ задачъ, поставленныхъ для водворенія возможнаго благополучія деревенской жизни. Симпатіи Чехова къ тому или иному міросозерцанію остаются въ повѣсти „Домъ съ мезониномъ" невыясненными.

Но въ рядѣ произведеній изъ мужицкой жизни, въ лучшихъ пьесахъ, какъ, напримѣръ, „Дядя Ваня", наконецъ, въ рѣчи писателя Тригорина, Чеховъ проникается гражданскими идеалами, въ томъ широкомъ значеніи, въ какомъ были имъ проникнуты корифеи русской художественной литературы и поэзіи.

Оставляя въ сторонѣ разсказы, имѣющіе психіатрическій интересъ, какъ, напримѣръ, „Палата № 6" и „Черный

монахъ", и разсказы, имѣющіе своимъ сюжетомъ жизнь маленькихъ дѣтей, какъ, напримѣръ, „Дѣтвора", на разсказахъ жизни крестьянской необходимо сосредоточить вниманіе.

VI.

Къ разсказамъ, обрисовывающимъ тяжелую крестьянскую жизнь, отношеніе мужиковъ къ барину, эксплоатацію со стороны кулаковъ и зажиточныхъ мѣщанъ-кабатчиковъ, относятся наиболѣе привлекшія вниманіе печати картины: „Мужики", „Въ оврагѣ", „Новая дача" и „На подводѣ".

Общій смыслъ этихъ картинъ наглядно опредѣляется характеристикой быта, сдѣланной художникомъ-пейзажистомъ и гражданиномъ.

„Не то важно, что Анна умерла отъ родовъ, а то, что всѣ эти Анны, Мавры, Пелагеи съ ранняго утра до потемокъ гнутъ спины, болѣютъ отъ непосильнаго труда, всю жизнь дрожатъ за голодныхъ и больныхъ дѣтей, всю жизнь боятся смерти и болѣзней, всю жизнь лѣчатся, рано блекнутъ, рано старятся и умираютъ въ грязи и въ вони; ихъ дѣти, подрастая, начинаютъ ту же музыку, и такъ проходятъ сотни лѣтъ, и милліарды людей живутъ хуже животныхъ—только ради куска хлѣба, испытывая постоянный страхъ. Весь ужасъ ихъ положенія въ томъ, что имъ некогда о душѣ подумать, некогда вспомнить о своемъ образѣ и подобіи: голодъ, холодъ, животный страхъ, масса труда, точно снѣговые обвалы, загородили имъ всѣ пути къ духовной дѣятельности, именно къ тому самому, что отличаетъ человѣка отъ животнаго и составляетъ единственное, ради чего стоитъ жить".

Описаніе деревенской жизни у Чехова въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ напоминаетъ описаніе крестьянскаго быта у Гюи де-Мопасана. То же холодное отношеніе посторонняго зрителя къ жителямъ деревни, то же брезгливо высокомѣрное отношеніе къ ихъ грубости, невѣжеству и пьянству. Нѣтъ никакихъ помысловъ объ обязанности интеллигенціи къ народу, нѣтъ сознанія исторической вины въ отношеніи къ „меньшему брату", нѣтъ представленій шестидесятниковъ объ общественнонъ долгѣ передъ людьми физическаго труда. Не говорится ничего о грѣхѣ крѣпост-

ничества, который надо смыть заботой о судьбѣ мужика,—словомъ, совершенно отсутствуютъ тѣ самобичующіе мотивы, которые слышались изъ устъ кающагося дворянина шестидесятыхъ годовъ. Съ другой стороны, въ обрисовкѣ крестьянскаго люда у Чехова нѣтъ той идеализаціи исконныхъ свойствъ русскаго простолюдина, преклоненія передъ высшей народной правдой, передъ общиной, предъ русской натурой и русскимъ складомъ жизни, которая составляла основу славянофильства.

Не замѣтно у Чехова и того отношенія, которое налицо въ обрисовкѣ народа у Льва Толстого. Богатыри русскіе Илья Муромецъ, Добрыня и Алеша совершенно не приходятъ на память при чтеніи Чеховскихъ „Мужиковъ". А о высшемъ пониманіи смысла жизни, которое приводитъ мужика Толстого къ своеобразной философіи, облегчающей муки жизни и ожиданіе смерти, нѣтъ и помину въ крестьянскомъ житьѣ-бытьѣ въ картинахъ Чехова.

Не учиться у мужика, какъ жить, не углубляться въ тайны народнаго духа и въ отношеніи къ жизни и людямъ—приходитъ желаніе при чтеніи Чехова, а, напротивъ, брезгливо - жалостливое и самодовольно - гордое и презрительно-сочувственное отношеніе обнаруживается въ этихъ картинахъ, которыя могутъ быть объединены идеей — *власти тьмы*. Между тѣмъ, какъ воспроизведеніе мужицкой жизни у Чехова вызвало неудовольствіе большей части печатнаго міра, оно именно производитъ то впечатлѣніе, которое навѣваютъ картины фактической мужицкой жизни.

Единственная гуманная мысль, вытекающая изъ мрачной картины Чехова, это—сознаніе безвыходнаго, тяжелаго положенія тѣхъ,

Чьи работаютъ грубыя руки,
Предоставивъ почтительно намъ
Погружаться въ искусство, науки,
Предаваться мечтамъ и страстямъ.

Не поэтизируетъ Чеховъ ни власти земли, ни красотъ природы, среди которыхъ протекаетъ крестьянская жизнь; не говоритъ онъ ничего о поэзіи сельскаго труда, а точно, какъ кинематографъ, съ импрессіонистскими пріемами творчества, изображаетъ тяжелую картину жизни безпомощныхъ мужиковъ.

Наиболѣе крупное произведеніе объ этой безвыходно-тягостной жизни носитъ обобщающее заглавіе „Мужики".

Едва ли слѣдуетъ придавать большое значенiе этому обобщающему заглавiю; вѣрнѣе будетъ—разсматривать эту картину, какъ правдивое своимъ проникновеннымъ неореализмомъ типичное художественное изображенiе маленькаго уголка крестьянской жизни. Основная мысль этой картины заключается въ воспроизведенiи ужасающей заброшенности и роковой безпомощности противъ грозныхъ, всепоглощающихъ силъ нужды, невѣжества и моральнаго и умственнаго отупѣнiя, въ которыя, по причинѣ реформируемыхъ въ настоящее время условiй, поставлены изображенные Чеховымъ мужики Чигильдѣевы. Тягость жизни мужиковъ ясно обнаружилась въ тотъ моментъ, когда въ дни религiознаго торжества по уѣзду изъ деревни въ деревню проносили Живоносную икону.

„Всѣ какъ будто вдругъ поняли, что между землей и небомъ не пусто, что не все еще захватили богатые и сильные, что есть еще защита отъ обидъ, отъ рабской неволи, отъ тяжкой невыносимой нужды, отъ страшной водки"...

Эта жизнь мужиковъ Чигильдѣевыхъ „недостаточнаго класса", какъ опредѣляетъ ихъ становому приставу староста, изображается въ немногихъ характерныхъ сценахъ, которыя, будучи дополнены воображенiемъ читателя, подобно кинематографическимъ снимкамъ, создаютъ полную иллюзiю цѣльной, движущейся, живой картины.

Пожаръ,—это непостижимо-ужасное бѣдствiе въ деревнѣ,—составляетъ наиболѣе центральное мѣсто разсказа. И не записки, занесенныя въ записную книжку барина,—какъ говорилъ критикъ Михайловскiй,—а выстраданную и художественно-очерченную картину представляетъ это описанiе.

Другiя сцены, составляя внѣшнiй сюжетъ повѣствованiя, являются канвой разсказа.

Прiѣздъ въ деревню столичныхъ гостей, — больного лакея съ женою, временное оживленiе мужиковъ, которое смѣняется обычною тяжелою колеей безпросвѣтно-тягостной жизни, прiѣздъ становаго послѣ пожара, умиранье полового—Николая и горе его тоскующей жены, которая не можетъ примириться съ грубою, пьяною и порочною жизнью мужиковъ, ея выходъ съ дочерью изъ деревни въ сферу нищеты и ея просьбы о подаянiи, — эти главные моменты обрисовываютъ мрачными красками жизнь темнаго люда.

Обсерваціоннымъ базисомъ своего наблюденія Чеховъ выбралъ тѣ впечатлѣнія, которыя производитъ деревенская жизнь на полового „Славянскаго Базара", пріѣхавшаго для отдыха и покоя въ родную глушь.

Не думая сопоставлять жизнь города съ жизнью деревни и проводить мысль о преимуществѣ городской жизни сравнительно съ деревенской, Чеховъ свободенъ отъ того упрека, который возводился противъ него представителями журнальной прессы. Чтобы опровергнуть этотъ упрекъ, Чеховъ издалъ вмѣстѣ повѣсть „Моя жизнь" и разсказъ „Мужики" въ одной книгѣ, такъ какъ въ первой повѣсти городская жизнь представлена въ крайне мрачныхъ краскахъ. Уголъ зрѣнія полового на ходъ жизни „мужиковъ" далъ возможность Чехову держаться объективнаго способа изображенія жизни.

Нищета, духовный мракъ, грубость, пьянство мужчинъ, распутство молодыхъ женщинъ, ссора стариковъ между собою и съ молодежью, грязная жизнь въ одной семьѣ нѣсколькихъ, враждующихъ, родственныхъ только по крови, семей—производятъ угнетающее впечатлѣніе на полового и въ особенности на его жену, кроткую, богобоязненную, незлобливую женщину, видящую въ жизни только подвигъ покорности судьбѣ. Если нравственное и умственное убожество мужиковъ и ихъ порочность съ безпощаднымъ реализмомъ воспроизведены Чеховымъ, то и пріѣзжіе столичные гости—не идеальные люди. Жена полового — Ольга — очень ограниченная женщина, она все умиляется церковно-славянскими словами, напр., въ родѣ „дондеже", не вникая въ смыслъ Евангелія. Столичный половой, Николай, полонъ тупого пристрастія къ церемоніалу гостиницы, къ аттрибутамъ своего званія — фраку и манишкѣ и къ кухмистерскому мэню. Онъ возмущается противъ побоевъ, нечистоты и неугомонной брани мужиковъ, но отсюда еще не вытекаютъ никакія соображенія о преимуществахъ жизни полового сравнительно съ жизнью мужика.

Условія наемнаго труда вынудили его по болѣзни оставить мѣсто и пріѣхать въ ту же деревню на покой,—фактъ, который не можетъ служить доказательствомъ преимущества городского труда сравнительно съ деревенскимъ. Его семья доведена до нищеты; оставшись безъ крова, она предоставлена всецѣло жестокой судьбѣ и жалости людей.

Чуждый какой бы то ни было публицистической окра-

ски, свободный отъ тенденціозности, этотъ разсказъ является сильнымъ произведеніемъ, несмотря на небольшой объемъ, бѣглость въ изображеніи многихъ чертъ, недостаточную рельефность нѣкоторыхъ фигуръ, расплывчатость штриховъ и однообразіе красокъ. Настраивая на опредѣленный ладъ чувства и мысли, онъ производитъ удручающее впечатлѣніе. Всесокрушающая, бѣдственная сила грозныхъ стихій, безпробудное пьянство однихъ, распутство другихъ, вражда, невѣжество и полная безграничная безпомощность, — волнуютъ и омрачаютъ созерцаніе. „Помощи ждать неоткуда"— этотъ основной мотивъ звучитъ раздирающимъ воплемъ на протяженіи всего разсказа, мрачной, тяжелой и столь обыденной мужицкой жизни.

Этотъ вопль отчаянія способствовалъ сознанію необходимости обновленія русской жизни и содѣйствовалъ освободительному движенію.

VII.

Повѣсть Чехова „Въ оврагѣ" представляетъ мастерское произведеніе русской литературы, рисующее другой слой сельскаго темнаго царства. Это своего рода „На Днѣ", только въ сферѣ самобытной буржуазіи. Рѣдко касаясь преступной сферы, изображая большею частью людей не преступныхъ, Чеховъ въ этомъ случаѣ окинулъ своимъ проникновеннымъ взглядомъ темные углы жизни и силой неореализма съ символистическимъ оттѣнкомъ воспроизвелъ среду разбогатѣвшихъ заводчиковъ и торговцевъ изъ крестьянъ, а отчасти и изъ мѣщанъ, далеко отстоящихъ отъ истиннаго купечества, которое изображалъ въ пьесахъ Островскій. Это тотъ классъ купцовъ-барышниковъ, отъ которыхъ терпитъ крестьянство. Онъ характеризуется разнузданностью инстинктовъ. Это—люди, потерявшіе Бога и совѣсть. Дѣйствіе происходитъ въ селѣ Уклеевѣ, гдѣ 4 фабрики. Изображается семья мѣщанина Цыбукина, который „держалъ, бакалейную лавочку, но только для вида, на самомъ же дѣлѣ торговалъ водкой, скотомъ, кожами, хлѣбомъ въ зернѣ, свиньями,—торговалъ чѣмъ придется... Онъ скупалъ лѣсъ на срубъ, давалъ деньги въ ростъ, вообще былъ старикъ оборотливый". Это кулакъ новаго пошиба,

хищникъ и жестокій человѣкъ. Простой и наивный, Цыбукинъ ничѣмъ не выдѣлялся изъ своей среды хозяйственныхъ мужиковъ; всю свою жизнь онъ обвѣшиваетъ, обмѣриваетъ, мошенничаетъ и давитъ народъ, эксплоатируя всякаго недогадливаго мужика. Съ семействомъ онъ обходится хорошо, ласково и мягко, обнаруживая черты духовнаго благообразія. Добрая и хорошая его жена Варвара Николаевна такъ характеризуетъ ихъ жизнь: „Живемъ мы хорошо, всего у насъ много... Одно слово, живемъ, какъ купцы, только вотъ скучно у насъ. Очень ужъ народъ обижаемъ. Сердце мое болитъ, дружокъ, обижаемъ, какъ— и Боже мой! Лошадь ли мѣняемъ, покупаемъ ли что, работника ли нанимаемъ, — на всемъ обманъ. Обманъ и обманъ. Постное масло въ лавкѣ горькое, тухлое, у людей деготь лучше. Да нешто, скажи на милость, нельзя хорошимъ масломъ торговать“.

Эта власть барыша довлѣетъ надъ всею жизнью. Варвара Николаевна одна жалѣетъ людей, и ея любимое занятіе—раздавать милостыню. Ей скучно, и она сзываетъ къ себѣ нищихъ, странниковъ, богомолокъ, помогая деньгами, а иногда таская товаръ изъ лавки. Эта женщина — единственный элементъ, облагораживающій грубую и жестокую жизнь среди профессіональныхъ производителей зла и грѣха. Крупное событіе вноситъ новую струю въ жизнь Цыбукиныхъ,—они женятъ сына Анисима на „худенькой, слабой, блѣдной, съ тонкими, нѣжными чертами лица, смуглой отъ работъ на воздухѣ“ дочери поденщицы—Липѣ. У нея „грустная и робкая улыбка не сходила съ лица, и глаза смотрѣли по-дѣтски — довѣрчиво и съ любопытствомъ“. Ей страшно жить въ жестокой и грѣховной атмосферѣ наживы, а Анисимъ вскорѣ послѣ свадьбы уѣхалъ въ городъ, гдѣ онъ постоянно живетъ.

Вскорѣ обнаруживается, что Анисимъ промышляетъ фабрикаціей фальшивыхъ денегъ и, наконецъ, приходитъ извѣстіе, что онъ посаженъ въ тюрьму за поддѣлку денегъ, его судили и приговорили къ лишенію правъ и къ каторгѣ на 6 лѣтъ. Это подкосило старика Цыбукина, мало затронуло Варвару Николаевну и не привело въ унынье его жену, которая, не любя мужа, отдалась захватившей ея любви къ ребенку. Старикъ Цыбукинъ записываетъ имѣнье, гдѣ его невѣстка Аксинья строитъ заводъ, по настоянію Варвары, на имя ребенка Анны и Анисима. Это привело

въ ярость Аксинью, она схватила ковшикъ съ кипяткомъ и плеснула на ребенка. „Послѣ этого послышался крикъ, какого еще никогда ни слыхали въ Уклеевѣ, и не вѣрилось, что небольшое, слабое существо, какъ Липа, можетъ кричать такъ“. Послѣ похоронъ ребенка, Аксинья безъ церемоніи выгоняетъ Липу, которая оказывается теперь лишнею въ домѣ, и она уходитъ къ матери. Цыбукинъ-старикъ опустился, пересталъ дѣлами заниматься и „даже не держитъ при себѣ денегъ, потому что не можетъ отличить настоящихъ отъ фальшивыхъ... Онъ сталъ какъ-то забывчивъ, и если не дать ему поѣсть, то самъ онъ не спроситъ; уже привыкли обѣдать безъ него, и Варвара часто говоритъ: „А нашъ вчерась опять легъ не ѣвши“. И говоритъ равнодушно, потому что привыкла“. Объ Анисимѣ забыли совершенно. „Кирпичный заводъ Аксиньи работаетъ хорошо. Сама она мечтаетъ о томъ, чтобы прибрать къ рукамъ одного пожилого помѣщика. Варвара Николаевна, еще больше пополнѣла и побѣлѣла и попрежнему творитъ добрыя дѣла“. Повѣсть заканчивается извѣстіемъ, что „Аксинья выгнала свекра изъ дому и не кормитъ его. Но онъ относится безучастно къ этому. Липа достаетъ иногда отъ матери пирогъ съ кашею и при встрѣчѣ со старикомъ Цыбукинымъ подаетъ ему“. Такъ заканчивается эта потрясающая картина торжества и наказанія грѣха и зла, воспроизведенная „Въ оврагѣ“. Здѣсь въ художественныхъ, рельефныхъ образахъ обрисованы темныя души—съ одной стороны и пассивныя, терпѣливыя, и кроткія — съ другой. Нѣкоторыя фигуры имѣютъ какъ бы символическій оттѣнокъ, обобщая мрачную бездну непоправимаго грѣха и безудержной злобы. Аксинья представляетъ мрачный образъ въ повѣсти.

Повѣсть „Въ оврагѣ“ имѣетъ бытовое значеніе, какъ немногія изъ повѣстей Чехова. Скорбный идеализмъ звучитъ и въ этомъ разсказѣ, и торжество и наказаніе зла въ рѣдкихъ случаяхъ не радуетъ наблюдателя. Проникновенный неореализмъ сказывается въ тонкомъ и глубокомъ воспроизведеніи жизни, съ неуловимыми оттѣнками чувствованій и мыслей, смѣной настроеній и ихъ колебаній. Новаго не мало въ этой повѣсти, въ ней чувствуется не просто бытовая картина, а иногда символическіе образы отдѣльныхъ лицъ, иногда лирическій оттѣнокъ въ повѣствованіи, иногда неуловимое сочетаніе тоновъ и красокъ вызываютъ своеобразное впечатлѣніе.

Поэзія отдѣльныхъ мѣстъ повѣсти захватываетъ, указывая на возможность иной жизни, иного отношенія людей и призывая къ идеальному въ контрастъ къ тому грѣховному и преступному, что составляетъ содержаніе повѣсти. Типичныя фигуры старика Цыбукина, Анисима, Варвары Николаевны и Липы врѣзываются въ память противоположностью характеровъ. Надъ всей повѣстью тяготѣетъ тихая грусть о томъ, что жизнь идетъ путемъ не тѣмъ, какимъ бы ей слѣдовало итти. И этотъ конфликтъ идеала и дѣйствительности вызываетъ скорбное настроеніе.

Сложный вопросъ взаимныхъ отношеній между крестьянами и интеллигентами затронутъ Чеховымъ въ повѣсти съ пессимистическимъ колоритомъ—„Новая дача".

Довѣрчивые къ эксплоататорамъ, вышедшимъ изъ ихъ же среды, кулакамъ, которые прежде были только „хозяйственными мужичками", крестьяне не довѣряютъ барину; если имъ даже вполнѣ очевиднымъ представляется то добро, которое хочетъ сдѣлать баринъ, то въ силу историческихъ и бытовыхъ условій они все-таки не довѣряютъ своимъ глазамъ и подозрѣваютъ недоброе. Это обнаруживается ясно въ разговорѣ между женою инженера и крестьянами изъ деревни Обручановахъ, въ трехъ верстахъ отъ которой была выстроена „новая дача" инженера. Несмотря на всѣ просьбы со стороны доброй и больной женщины и обѣщанія выстроить дороги, построить школу, воспитать дѣтей такъ, чтобъ они полюбили сосѣдей-мужиковъ, эти, послѣдніе, отвѣчаютъ смѣхомъ, говоря, что они не желаютъ школы, не вѣрятъ барынѣ, а ихъ стадо бродитъ въ огородѣ инженера, и плетень на пасѣкѣ сломанъ ими.

Между деревней и „новой дачей" водворяется антагонизмъ, доходящій до непримиримой вражды. Гнѣвъ и презрѣніе со стороны интеллигентовъ вызывается недовѣріемъ, враждебнымъ отношеніемъ и безсмысленными ссорами изъза мелочей съ крестьянами. Грубыя картины пьянства, кражъ и дракъ между роднымъ отцомъ и сыномъ приводятъ семью инженера къ рѣшенію продать дачу и покинуть навсегда мысль о возможности установить правильныя отношенія съ мужиками и устроить хорошую жизнь.

Въ повѣсти „На подводѣ" обрисовывается крестьянскій бытъ болѣе сочувственными чертами, здѣсь ясно обнаруживается та скрытая любовь къ народу, та гражданская скорбь объ ихъ бѣдственной жизни, которая заставляетъ

писателя страдать, когда страдаетъ его народъ. Въ этомъ произведенiи, также какъ и въ разсказахъ „Мужики“ и „Новая дача“, Чеховъ далекъ отъ осужденiя, но онъ переполненъ грустью и тоской о безпомощной темнотѣ—моральной и умственной--крестьянъ и о той враждѣ ихъ къ интеллигенцiи, о которую, какъ о скалу, разбиваются всѣ добрыя попытки къ сближенiю и уничтоженiю пропасти, въ силу историческихъ условiй образовавшейся между народомъ и бариномъ. „Я не пейзажистъ только,—какъ бы говоритъ Чеховъ этими разсказами,—я вѣдь еще гражданинъ, я люблю родину, народъ, я чувствую, что, если я писатель, то я обязанъ говорить о народѣ, объ его страданiяхъ, объ его будущемъ“... И лирическiя мѣста изъ разсказа „На подводѣ“ неоспоримо доказываютъ ту прочувствованную боль, съ которою вдумывается писатель идеалистъ въ жизнь и бѣдствiя народа. „Ей было жаль разстаться съ деревней и съ мужиками. Она вспомнила о томъ, какъ несли Николая и около каждой избы заказывали панихиду и какъ всѣ плакали и сочувствовали ея горю. Въ теченiе лѣта и зимы бывали такiе часы и дни, когда казалось, что эти люди живутъ хуже скотовъ, жить съ ними было страшно, — они грубы, не честны, грязны, не трезвы, живутъ не согласно, постоянно ссорятся, потому что не уважаютъ, боятся и подозрѣваютъ другъ друга... Да, жить съ ними было страшно, но все же они люди, они страдаютъ и плачутъ, какъ люди, и въ жизни ихъ нѣтъ ничего такого, чему нельзя было бы найти оправданiя. Тяжкiй трудъ, отъ котораго по ночамъ болитъ все тѣло, жестокiя зимы, скудные урожаи, тѣснота, а помощи нѣтъ и неоткуда ждать ея. Тѣ, которые богаче и сильнѣе ихъ, помочь не могутъ, такъ какъ сами грубы, не честны, не трезвы и сами бранятся такъ же отвратительно“... Развѣ это не вопль о реорганизацiи жизни?!..

Во всѣхъ Чеховскихъ разсказахъ о мужикахъ звучитъ скорбь о безпомощности въ ихъ тяжелой жизни „помощи нѣтъ и неоткуда ждать ея“.

VIII.

Послѣднiя произведенiя Чехова отличаются краткостью. Это совсѣмъ маленькiе разсказы. Но сила проиведенiя не измѣряется его длиною. „Un sonnet sans defaut vaut seul un

long poème“ — говоритъ Альфредъ де-Мюссе. Разсказъ Чехова „Въ родномъ углу“ повѣствуетъ о томъ, какъ молодая дѣвушка, не лишенная сознательныхъ представленій о разумной и полезной жизни, обезсиленная тепличнымъ институтскимъ воспитаніемъ, беззащитная и одинокая среди грубой и опошляющей родной среды, куда она возвращается по окончаніи курса, тонетъ въ стоячей водѣ провинціальнаго омута жизни, погрязаетъ въ будничной тинѣ засасывающихъ мелочей жизни, среди царства преступной умственной вялости и равнодушія. Процессъ духовнаго увяданія подъ властью обыденщины обрисованъ на фонѣ контраста свѣжей природы и затхлаго обывательскаго прозябанья. Элегическій тонъ слышится въ противопоставленіи простора и приволья степи и будничной сутолоки мелкихъ житейскихъ дрязгъ, вселяющихъ сознаніе отупѣлой безнадежности и беззвучнаго онѣмѣнія жизни. „Прекрасная природа, грезы, музыка говорятъ одно, а дѣйствительная жизнь— другое. Очевидно, счастье и правда существуютъ гдѣ-то внѣ жизни. Надо не жить, надо слиться съ этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, какъ вѣчность, съ ея цвѣтами, курганами и далью, и тогда будетъ хорошо“. Юная дѣвушка знаетъ о томъ, что слѣдуетъ въ жизни стремиться къ дѣятельности и къ возвышенному счастью. Она слышала о дѣятеляхъ въ глуши, въ деревнѣ. Но у нея нѣтъ силъ, и ей кажется реальное дѣло слишкомъ мелкимъ и безнадежнымъ. Сдѣлать что либо доброе среди царства зла, это,—по ея мнѣнію то же самое, что „въ степи, въ которой конца не видно, убить одну мышь или одну змѣю“.

Предъ нею раскрывается житейская дилемма: или жить въ бездѣйствіи и только „бороться съ теткой, устранить ее, сдѣлать ее безвредною и сдѣлать такъ, чтобы дѣдушка не замахивался палкой“,—но она и на это не способна, такъ какъ заражается атмосферой грубости и ожесточенія,— или же выйти замужъ за состоятельнаго, но не любимаго человѣка и „сдѣлаться тѣмъ, чѣмъ другія женщины ея круга“. Она выбираетъ второй исходъ, сознавая, что ея жизнь прожита, не будучи еще начата и что впереди ее ожидаетъ рядъ мучительныхъ сожалѣній, раскаянія и тупой покорности.

Въ этомъ разсказѣ, такъ же какъ и въ пьесахъ Чехова, главнымъ образомъ проводится мысль о власти обыденщины.

Въ этомъ случаѣ сказывается скрытый скорбный идеализмъ Чехова. Чтобъ обрисовывать съ отрицательной стороны обывательскую среду, художнику надо было выработать идеалы, съ точки зрѣнія которыхъ и проникнуть въ интересы жизни, взвѣшивать ихъ и обнаруживать полную ихъ несостоятельность. И Чеховъ въ послѣдній періодъ своей жизни взлелѣялъ тѣ идеальныя стороны души, которыя слабо давали себя чувствовать въ лучшихъ произведеніяхъ начальной стадіи развитія таланта.

„Спорили горячо и громко,—вспоминаетъ несчастная героиня разсказа, лишенная героизма,—но странно,—нигдѣ въ другомъ мѣстѣ она не встрѣчала столько равнодушныхъ и беззаботныхъ людей, какъ здѣсь. Казалось, что у нихъ нѣтъ ни родины, ни религіи, ни общественныхъ интересовъ“.

„Сколько разговоровъ про школы, земскія библіотеки, про всеобщее обученіе, но вѣдь еслибы всѣ эти знакомые инженеры, заводчики, дамы не лицемѣрили и въ самомъ дѣлѣ вѣрили, то они не платили бы учителямъ по 15 рублей въ мѣсяцъ, какъ теперь, не морили бы ихъ голодомъ. И школы и разговоры о невѣжествѣ — это для того только, чтобы заглушить совѣсть, такъ какъ стыдно имѣть пять или десять тысячъ и быть равнодушнымъ къ народу“.

Въ этой обрисовкѣ картины сумерекъ, всеобщаго притупленія гуманныхъ чувствъ слышится та же гражданская скорбь идеалиста Чехова, какъ и въ предсмертномъ воплѣ сатирика Щедрина о забытыхъ словахъ:

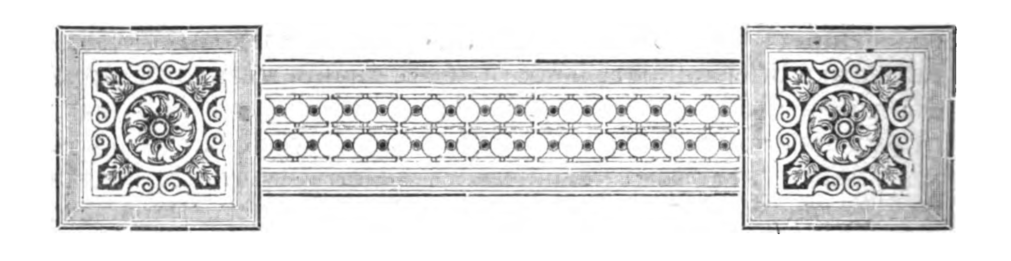
„Въ сѣрѣющемъ окрестъ болотѣ кишатъ и клубятся сѣрые гады; въ сѣромъ воздухѣ беззвучно рѣютъ сѣрыя птицы, даже дорога словно сѣрымъ пепломъ усыпана. Сердце мучительно надрывается подъ гнетомъ загадочной, непримиримой тоски“.

Тяжелая скорбь звучитъ и у Чехова въ обрисовкѣ засасывающей тины обывательской жизни. Звучитъ она въ обрисовкѣ трехъ несчастныхъ сестеръ и ихъ слабовольнаго брата, которые терпятъ отъ властной и порочной его жены, звучитъ въ тоскѣ „Дяди Вани“ и его сестры, тщетно работавшихъ безъ вѣдома того, что онѣ работаютъ только для комфорта высокомѣрнаго профессора, пускающаго разноцвѣтные, привлекательные мыльные пузыри фразъ и пустозвонства, звучитъ и въ обитателяхъ „Вишневаго сада,— этихъ продуктахъ крѣпостного барства, безпечныхъ, легко-

мысленныхъ виверовъ, добродушныхъ и ласковыхъ, безъ выдержки и проницательности, безъ знанія жизни и какихъ бы то ни было другихъ желаній, кромѣ сытаго, пріятнаго прожиганія жизни при непремѣнномъ условіи обладать красивымъ вѣковымъ вишневымъ садомъ,—звучитъ она и въ неудавшейся жизни писателя-декадента, и у безвольнаго писателя Тригорина, не умѣющаго осуществить своихъ гражданскихъ идеаловъ и знакомаго только съ муками, но не съ блаженствомъ творчества,—звучитъ и въ предсмертныхъ вопляхъ подстрѣленной Чайки—Нины Зарѣчной,—звучитъ во всѣхъ хмурыхъ картинахъ, проникнутыхъ тяжелымъ настроеніемъ неореализма Чехова. Звучитъ эта скорбь, какъ призывъ къ идеализму, символически выраженному въ лѣсоразведеніи доктора Астрова, въ надеждахъ на добрую дѣятельность въ разсказѣ „Невѣста", въ неустанномъ символическомъ стремленіи „трехъ сестеръ" „въ Москву, въ Москву!"—звучитъ въ молодыхъ полныхъ надеждъ рѣчахъ молодого поколѣнія, не жалѣющаго вишневаго сада и констатирующаго въ немъ грѣховные слѣды крѣпостничества.

Этотъ скорбный идеализмъ Чехова, такъ ярко проявляющійся въ послѣдній періодъ, ранее скрыто таящійся, и все болѣе и болѣе обнаруживающійся съ развитіемъ неореалистическаго творчества, зоветъ къ вѣрѣ въ жизнь, къ оптимистическому взгляду на будущее въ грядущей исторіи человѣчества; онъ обнаружилъ язвы дѣйствительности и содѣйствовалъ развитію сознанія необходимости коренного обновленія Россіи и этимъ способствовалъ русскому освободительному движенію, реорганизаціи личной и общественной жизни. Душа встрепенется сознаетъ убыль идеальнаго начала, почувствуетъ жажду тепла и свѣта,—а влеченіемъ этимъ согрѣвается и освѣщается жизнь, какъ источникомъ любви. И жизнь будетъ реорганизовываться.





МУЧЕНИКЪ САМООБОЖЕСТВЛЕНІЯ И ЛЮБВИ.

„Homo Sapiens“ въ романѣ **Пшибышевскаго** [1]).

Все въ мірѣ ложь! Вся жизнь есть злая шутка.
И если всѣ явлонія перебрать
И призраки пустые всѣ откинуть,
Останется лишь чувственность одна,
Любви ничтожный искаженный снимокъ,
Который иногда, зажмуря очи,
Еще принять мы можемъ за любовь.
Къ чему же намъ „зазрѣніями“ стѣсняться.

(А. Толстой). Донъ Жуанъ.

I.

Удивительный романъ съ удивительнымъ заглавіемъ: „Homo Sapiens“—мудрый человѣкъ! Въ XX вѣкѣ художественное воплощеніе мудреца! Кого стали называть мудрецомъ въ наши дни? Невольно приходитъ на память и Заратустра, и „сверхчеловѣкъ“, и всякіе „геніи рода“, выведенные на арену мятущейся мысли современнымъ философомъ, несчастнымъ Ницше. Теорія Дарвина повѣдала образованному міру о трансформаціи зоологическихъ явленій. Книга „Происхожденіе видовъ“ выдвинула теорію эволюціи. Геологія, повѣствуя о формаціяхъ и переходахъ, поддерживала ту же идею. Дарвинисты, болѣе ярые и болѣе отдающіеся фантазіи, намѣчали уже образованіе въ послѣдующихъ эпохахъ высшаго типа человѣческой природы

1) Рефератъ, читанный въ Литературно-Художественномъ кружкѣ въ Москвѣ.

„сверхчеловѣка“, который будетъ превосходить современную человѣческую расу такъ, какъ современная человѣческая раса превосходитъ человѣка-обезьяну эпохи давно минувшей. Философы стали разгадывать эту заманчивую загадку, художники стали ее воспроизводить. Всеобщее вниманіе и увлеченіе молодыхъ умовъ было наградою за ихъ поиски. И вотъ Пшибышевскій, современный талантливый польскій романистъ съ новыми пріемами творчества, больше, однако, внѣшними, чѣмъ внутренними, взволновалъ умы своимъ новымъ романомъ; онъ зажегъ сердца анализомъ души и проповѣдью высшаго типа. Читатель съ перваго раза пораженъ и озадаченъ формою изложенія. Онъ введенъ прямо „in medias res“, въ сердцевину кипучей жизни. Нѣсколько штриховъ, касающихся дѣтства героя, нѣсколько намековъ на его „новое“ направленіе въ области искусства—и передъ читателемъ, какъ озаренная молніей, раскрывается его жизнь.

Фалькъ (герой романа) талантливъ, онъ поэтъ, онъ уменъ, онъ образованъ, геніаленъ, онъ—диво міра и „homo novus“. Онъ сыплетъ новѣйшими тирадами новѣйшихъ доктринъ; любимый его философъ, конечно, Ницше, любимые его перлы искусства, конечно, новое искусство, имъ любимое и покровительствуемое. Онъ могъ бы быть продуктивенъ, но ничего не произвелъ, онъ глубокъ, но не разрѣшилъ ни одного философскаго вопроса, онъ игнорируетъ все прошлое, потому что онъ человѣкъ „выше“ всего прошлаго. Его окружаетъ ореолъ, онъ—„новая культурная сила“, его товарищи передъ нимъ пассуютъ, женщины преклоняются передъ нимъ, онъ сравниваетъ себя не иначе, какъ съ Наполеономъ, и въ этомъ его сходство съ Раскольниковымъ, гдѣ Достоевскій предвосхитилъ ницшеанскую теорію и развѣнчалъ жестокое ученіе о культѣ „свободной отъ этики личности“. Фалькъ не знаетъ преградъ и препятствій, все отступаетъ передъ нимъ и, подобно сказочному принцу, онъ центръ вниманія, и всѣ жадно ждутъ, что онъ скажетъ, всѣ опускаютъ знамена передъ нимъ. Люди всегда остаются дѣтьми во многихъ отношеніяхъ и, какъ дѣти, любятъ сказочнаго героя, который „все можетъ“, которому „все дозволено“, который пусть будетъ чародѣемъ и обольстителемъ, но пьедесталъ, хоть созданный изъ пороковъ и разнузданности, долженъ непремѣнно приподнимать „героя“ надъ всѣми. Фалькъ—человѣкъ неуравновѣшенный, но вѣдь это

артистъ. Фалькъ—человѣкъ съ расшатанными нервами, экзальтированный, — но вѣдь это тонкая „хрустальная“, исключительная натура. Фалькъ—это многозвучный органъ вѣчно смѣняющихся настроеній, чувствъ, быстрыхъ переходовъ мысли, но вѣдь это мудрецъ XX вѣка. Что для него „совѣсть“, „честь“, „благо людей“!—это для него „забытыя слова“. „Личность свободна“, провозглашаетъ „геній мудрости“ и доказываетъ это для медиковъ ссылкою на „les lois de la nature“, для философовъ — ссылкою на теорію Ницше, также и на искупленіе терзаніями за огорченія и несчастія, которыя онъ вноситъ въ жизнь, а затѣмъ идетъ рядъ разсужденій о психическихъ особенностяхъ организаціи „сверхчеловѣка“, который долженъ умножить количество „умниковъ“, — это уже для психологовъ. Нѣтъ! Фалькъ всегда правъ, потому что это „онъ“ дѣлаетъ, „онъ“ говоритъ, „онъ“—это свободная личность, „индивидуумъ“, который долженъ быть центромъ мірозданія и жизни. Гдѣ бы ни появлялся Фалькъ, повсюду онъ вноситъ горе, мученіе, даже самоубійство—но вѣдь онъ сила разрушенія, онъ могучъ, какъ ураганъ, и неотвратимъ, какъ вихрь. Его другъ дѣтства, Микита, вполнѣ счастливый женихъ, котораго нѣжно и трогательно любитъ нѣжная и трогательная Иза, — ясный образъ изящной, довѣрчивой, неустойчивой, поэтичной женщины—польки. Но вотъ появляется Фалькъ, его товарищъ дѣтства, съ которымъ они въ юности дѣлили „калачи“, передавали другъ другу чудовищные разсказы, наполняющіе воображеніе дивнымъ матерьяломъ. Это были рѣдкіе друзья, связанные внутренними нитями взаимнаго пониманія и довѣрія; ихъ объединяютъ многія воспоминанія школьной жизни. Но тѣмъ лучше! Вѣдь можно положиться на вкусъ такого товарища, и кому же, какъ не всесильному Фальку согнать его съ дороги, хоть черезъ трупъ, а овладѣть прелестною Изою, — это будетъ только лишнимъ сходствомъ Фалька съ Наполеономъ, который своими силами шелъ путемъ насильственныхъ побѣдъ, путемъ, въ которомъ всѣ изгибы дорогъ устланы трупами. Да что думать Фальку объ этикѣ! Надо сумѣть, а затѣмъ поскорѣе забыть. И Фалькъ сумѣлъ, но забыть не могъ. Счастье невозможно. Это было бы „обыденно“, а кромѣ того, Фалькъ носитъ „муку жизни“ въ своей душѣ, а эту „муку жизни“ онъ долженъ заглушать. Ему необходимы женщины, какъ ультра-эротической натурѣ, ему

нужны побѣды, какъ завоевателю. Онъ несчастливъ — это правда!

Если въ той длинной галлереѣ портретовъ, куда легко помѣстить Фалька, Донъ-Жуаны разнообразны, то Фалькъ не походитъ ни на одного изъ нихъ. Испанская легенда съ восточными мотивами о каменной десницѣ, повѣствующая о „вѣчномъ жидѣ“ чувственной страсти, только намѣтила типъ сначала повѣсы-волокиты, а затѣмъ, въ драматической формѣ, творчество Тирсо-де-Молино въ „Севильскомъ обольстителѣ“ уже осложнило психическую структуру „поклонника“ женщинъ, „завоевателя слабыхъ сердецъ“, но еще безъ философскаго обоснованія. Каждый вѣкъ, каждая эпоха, почти каждая страна создали своего „Донъ-Жуана“. Если его изображалъ моралистъ Мольеръ, то этотъ типъ онъ предавалъ осмѣянію и осужденію, если изображалъ Байронъ, то у него этотъ типъ сливался съ типомъ вѣчно разочарованнаго Гарольда, на фонѣ яркихъ картинъ, приключеній на океанѣ и сушѣ, среди морскихъ и житейскихъ бурь. Если Пушкинъ касался этого сюжета, то „страсть“, какъ шекспировская сила, какъ античная „судьба“, опредѣляла и характеръ, и поступки, и всѣ проявленія жизни типа. Идеалистъ, томящійся въ поискахъ воплощенія на землѣ духовной и тѣлесной красоты, Донъ-Жуанъ—у Мюссе и у Алексѣя Толстого—мученикъ, скорбящій о несовершенствѣ женщинъ, представителей лучшаго пола. Но не таковъ Фалькъ! У него, конечно, имѣются черты общія съ Донъ-Жуаномъ всѣхъ вѣковъ,—стремленіе къ разнообразію безъ продолжительной остановки чувственныхъ впечатлѣній, отвага и смѣлость, красота и мужество, рискъ и удачи безъ конца. Фалькъ эстетическій типъ, какъ всѣ Донъ-Жуаны. Но специфическая его черта, — это „мука души“, которую онъ заглушаетъ мгновеніями сильной, знойной страсти, а рядомъ съ этимъ въ немъ торжествуетъ духъ разрушенія, духъ насилія. Любовь его зарождается самовнушеніемъ: „внушенія, которыми онъ хотѣлъ на женщину подѣйствовать, сдѣлались дѣйствительностью, или, по крайней мѣрѣ, приняли форму дѣйствительнаго чувства. Слова, которыя онъ раньше находилъ только въ мозгу, пріобрѣли теперь чувственную теплоту: онъ такъ часто игралъ въ чувство, что оно, наконецъ, въ самомъ дѣлѣ, зародилось въ немъ“. Фалькъ психологъ, и его обольщенія Маритъ, католички-дѣвушки, подруги его дѣтства, мечта-

тельной поклонницы его съ дѣтскихъ лѣтъ, напоминаютъ по психологическому такту медленныхъ завоеваній ея воли изображеніе въ романѣ „Le disciple“ Поля Бурже. И у Грелу, героя французскаго романа, проповѣдующаго теорію детерминизма, и у Ницшеанца Фалька нѣтъ опредѣленныхъ руководящихъ жизненныхъ принциповъ, а взгляды на жизнь опредѣляются ихъ внутренними влеченіями. На службѣ у инстинкта и порывовъ находится въ обоихъ случаяхъ недюжинный умъ, разностороняя образованность, большое знаніе жизни, тонкое пониманіе людей, умѣнье руководить ихъ волею и изъ ничего, по выраженію Бомарше, создавать факты. У нихъ все тонко предусмотрѣно, все предугадано, все предотвращено. И въ результатѣ всегда полная побѣда. Маритъ „разрушена“ въ моментъ полнаго довѣрія, когда она переходитъ отъ тщетной молитвы къ самообОронѣ, подобно Лермонтовской Тамарѣ, и, наконецъ, къ самоубійству. Художникъ - психологъ новой польской литературы изобразилъ всѣ переходныя стадіи паденія. Онъ остановился на „вѣчномъ“ сюжетѣ, въ котороромъ никто не превзошелъ, однако, Гёте въ картинахъ обольщенія Гретхенъ Фаустомъ. Но тамъ „разрушеніе“ концентрировалось въ воплощеніи темныхъ началъ въ Мефистофелѣ; здѣсь же одинъ Фалькъ, тотъ Фалькъ, который наканунѣ пишетъ нѣжное письмо любимой, „черезъ трупъ“ у друга захваченной супругѣ. Это все противорѣчія человѣческой натуры, свободной личности, которой „все дозволено“, которая является „сверхчеловѣкомъ“, въ которомъ сильнѣе всего „шопотъ пола“. Воля Фалька—вотъ законъ для міра, и она подчиняетъ все въ мірѣ! Сила любви женщинъ къ Фальку обнаруживается и у легкомысленной Янины, этой веселой беззаботной пташки, которая щебечетъ, не помышляя о завтрашнемъ днѣ.

II.

Критикъ Н. К. Михайловскій (въ „Рус. Бог.“ № 4), характеризуя Фалька, видѣлъ въ немъ типъ отрицательный: „физіологи сказали бы, что въ героѣ романа Пшибышевскаго относительно бездѣйствуютъ высшие нервные цент-

ры сознанія и воли, лежащіе въ сѣромъ веществѣ мозговыхъ полушарій, вслѣдствіе чего на всей своей вольной волѣ не контролируемые и не регулируемые, усиленно работаютъ низшіе центры, заложенные въ спинномъ мозгу и въ другихъ подчиненныхъ частяхъ нервно-мозговой системы и завѣдующіе рефлексами и инстинктами. Есть насѣкомое, изъ прямокрылыхъ, такъ называемый Богомолъ (Mantis Religiosa), въ которомъ центры, непосредственно управляющіе половою дѣятельностью, до такой степени независимы отъ высшихъ центровъ, что если ему отрѣзать голову, онъ ищетъ самку, находитъ ее и совершаетъ половой актъ. Герой Пшибышевскаго есть нѣчто въ родѣ этого насѣкомаго. То въ его „тѣлѣ", что одно властно контролируетъ и регулируетъ всѣ наши позывы и инстинкты, и объединяетъ истинное я, въ немъ подавлено въ угоду, фигурально выражаясь, по самой природѣ вещей подчиненнымъ я. Между тѣмъ, именно высшее, центральное и объединяющее я и есть мѣрило личнаго достоинства человѣка и естественный судья въ случаяхъ душевныхъ конфликтовъ". Здѣсь терминъ „Homo Sapiens" берется критикомъ въ зоологическомъ смыслѣ. Это справедливо относительно физіологической основы. На физіологической основѣ параллельно развивается психологическая сторона; какъ ботаникъ долженъ знать все растеніе, такъ критикъ долженъ оцѣнивать весь типъ. И изучать растеніе только путемъ изслѣдованія корней, не разсматривая цвѣты и ихъ соединяющіе стебли, едва ли правильно. А психологія Фалька довольно сложная. Въ немъ есть черты дѣйствительно чарующія и привлекательныя: именно его ненависть къ условной обыденности и его „муки души". Но онъ, подобно кораблю, лишенному балласта, мечется по жизненному морю доступный разрушительнымъ дѣйствіямъ бурныхъ стихій. Но эти бурныя стихіи въ немъ самомъ; въ немъ и разрушительная ихъ сила. Фалькъ лишенъ задерживающей внутренней воли и является примѣромъ импульсивнаго характера, лежащаго на основѣ сангвиническаго темперамента. Ницшеанская теорія создала внутреннія условія для односторонняго развитія его индивидуальности. Въ цѣпи историческихъ причинъ и слѣдствій его личность не представляетъ фактора прогресса.

Въ „Homo Sapiens" ницшеанство представлено односторонне, по преимуществу въ сферѣ отношеній половъ. Не-

смотря на значительный интересъ этой стороны жизни и ея проявленій, во всякомъ случаѣ не только въ этой сферѣ проявляется жизнь людей, а сложный комплексъ отношеній оставленъ Пшибышевскимъ почти не изображеннымъ, почти не затронутымъ. Въ этомъ отношеніи Донъ-Жуанство Фалька мѣстами доминируетъ надъ его ницшеанствомъ, и только послѣднія главы выводятъ Фалька изъ этой сферы, чтобы представить его въ другихъ отношеніяхъ и съ другими терзаніями. Но здѣсь усиливается психіатрическій элементъ, и многое во II и III части кажется продуктомъ ненормальной экзальтаціи Фалька и мѣстами даже психоза. Лишь одинъ пунктъ тянется доминирующей нотой и въ дѣтствѣ, и въ юности, и въ мужественномъ періодѣ его жизни. Это именно „муки души". Эти „муки души" и ненависть къ пошлости и буржуазной жизни и это презрѣніе къ условной традиціонной морали обусловливаютъ эротоманію и возвышаютъ Фалька до степени лица, которое можетъ вызвать и состраданіе и даже сочувствіе. Это примиряетъ со многимъ въ его художественной личности. Если къ этому присоединить энергію, отвагу, силу и мощь этого мученика любви, то его образъ окутается яркимъ ореоломъ необычнаго; въ его натурѣ нѣтъ меркантильныхъ и пошлыхъ началъ. Осужденія заслуживаютъ многіе его поступки. Но многія свойства его психики не вполнѣ подходятъ къ мѣркамъ строгой обычной морали, и, заслуживая пристальнаго вниманія, они возбуждаютъ значительный интересъ. „Творчество Пшибышевскаго,—говоритъ Wilhelm Feldman въ „Wspolszenesna literatura polska" (Варшава, 1903 года) само по себѣ безцѣльно; оно не изображаетъ идеаловъ, но суровый, неумолимый, отомщающій за каждую вину фатумъ, показывающій свой грозный обликъ въ каждой его драмѣ, далеко не ведетъ къ тому, чтобы щадить грѣхъ и безстыдство". Психологическая основа первой части романа Пшибышевскаго переходитъ въ психіатрическій анализъ во второй. Развѣнчаніе Фалька слабѣе возведенія его на пьедесталъ, въ концѣ нѣтъ завлекающаго художественнаго воспроизведенія жизни; конецъ романа не рисуетъ ярко очерченныхъ картинъ. Возможно ли художественно изображать раскаивающагося, мятущагося, самообвиняющаго и самооправдающаго Донъ-Жуана въ моменты его внутренней гибели?! Нѣтъ ли въ этомъ психологическаго противорѣчія?! Не да-

ромъ ни одинъ изъ многочисленныхъ драматурговъ и композиторовъ, передѣлывавшихъ „вѣчный сюжетъ“, не рѣшался измѣнить традиціоннаго восточнаго мотива о „каменномъ гостѣ“. Критика обвиняла за это поэтовъ въ художественномъ пріемѣ „deus ex machina“ и требовала „мотивированнаго наказанія“ за „разрушеніе“ женщинъ. И вотъ романъ Пшибышевскаго во второй части и представляетъ эту душевную агонію „страдальца любви“,—мученика идеи „свободной личности“. Много здѣсь горячихъ, интересныхъ страницъ, но мало живого воспроизведенія реальной дѣйствительности! Лучшее — изображеніе духовнаго одиночества, перехода отъ тяжелой экзальтаціи къ полной слабости духовныхъ силъ. Разговоры Фалька въ стилѣ Гофмана о мрачныхъ тайнахъ, о смерти и о судьбѣ, встрѣча съ самоубійцами наканунѣ ихъ смерти, все это должно трогать читателя, но, однако, многіе страницы оставляютъ его холоднымъ къ нимъ. Это понялъ самъ Пшибышевскій, исключившій въ польскомъ изданіи 2 главы III-й части.

Многія частности въ изображеніи внутреннихъ терзаній Фалька не затрогиваютъ струнъ сердца. Авторъ создаетъ, дѣйствительно, мрачную атмосферу. На темныхъ тонахъ ночи ярче виденъ блескъ огненныхъ полосъ грозы. Изображена во второй половинѣ романа внутренняя гроза въ душѣ Фалька, его терзанія послѣ увлеченія Маритъ, затѣмъ наступившій психозъ съ выкриками, съ припадками, съ буйственными проявленіями сгорающей души. Проникая во внутренній духовный міръ Фалька, Пшибышевскій судитъ о немъ какъ бы со стороны, не „заражая“, однако, читателя мученіями его совѣсти, этого „когтистаго звѣря“, противъ котораго тщетно протестуетъ мысль Фалька. Расхолаживаетъ общее впечатлѣніе обиліе „разсужденій“ и появленіе новыхъ личностей, точнѣе, схематическихъ силуэтовъ, о которыхъ говорится только мелькомъ, но которыя ведутъ между собою нескончаемые дебаты и бурные контраверсы. Характернымъ мѣстомъ романа является споръ Фалька съ мистикомъ и защитникомъ христіанскихъ и соціальныхъ основъ міросозерцанія Черскимъ, у котораго Фалькъ, въ экстазѣ раскаянія, цѣлуетъ руку. Всѣ эти разговоры безъ конца—не плодъ, однако, художественнаго творчества, а риторическая и потому слабая въ художественномъ отношеніи часть романа. Психіатрическій анализъ мученій Фалька не можетъ замѣнить художественнаго анализа, кото-

рый слабѣе въ III-й части сравнительно съ 1-й, представляя скорѣе плодъ „ума холодныхъ наблюденій“, а не отраженіе самой кипучей жизни, „сердца горестныхъ замѣтъ“.

III.

Вторая черта Фалька — это его обожествленіе своей личности. Разрушивъ божественный законъ, обитающій въ храмѣ человѣческой души, переступивъ черезъ границы, оберегаемыя совѣстью, въ концѣ концовъ, Фалькъ остается одинокимъ. Сестра его Ольга предаетъ его осужденію, жена его Иза отталкиваетъ и покидаетъ его, онъ, поруганный одними, проклинаемый другими, истерзанный и полубезумный, можетъ предаваться только мучительной агоніи. Въ его душѣ сталкиваются въ бурный хаосъ неразрѣшимые конфликты. Все это—трагическія слѣдствія его безграничной, освобожденной отъ моральныхъ началъ, личности и результатъ тѣхъ жизненныхъ коллизій, которыя созданы его „освободительной“ теоріей. Но Фалькъ упорствуетъ въ самозащитѣ, возводитъ себя на пьедесталъ законодателя и божества, и въ этомъ упорствѣ напоминаетъ героя разсказа Андреева „Мысль“. Какъ докторъ Керженцевъ, такъ и художникъ Фалькъ, люди не вполнѣ нормальные; у нихъ повышенная чувствительность, психическій ритмъ ихъ внутренней жизни нарушенъ столкновеніями и традиціями прошлаго и того, что вложено воспитаніемъ, воспринято отъ „среды“, внѣдрено природою въ ихъ человѣческую натуру. Они оба вѣчно протестуютъ противъ этическихъ основъ. Оба признаютъ себя выше этики, наконецъ, обожествляютъ свою личность и дискредитируютъ на этомъ основаніи этическія начала жизни. Въ концѣ концовъ, чрезъ безысходныя страданья, убѣдившись на опытѣ въ духовномъ крахѣ теоріи обожествленія личности, Керженцевъ проклинаетъ „мысль“, Фалькъ чувствуетъ жажду вѣры, разувѣрившись въ силѣ „мозга“. Отрицательное отношеніе Керженцева къ мысли проявляется въ его дневникѣ. Вначалѣ онъ восторгается завоеваніями мысли. „Изъ всего—пишетъ онъ—удивительнаго, непостижимаго, чѣмъ богата жизнь, самое удивительное и непостижимое — это человѣческая мысль. Въ ней божественность, въ ней залогъ без-

смертія и могучая сила, не знающая преградъ. Люди поражаются восторгомъ и изумленіемъ, когда глядятъ на снѣжныя вершины горныхъ громадъ: если бы они понимали самихъ себя, то больше, чѣмъ горами, больше, чѣмъ всѣми чудесами и красотами міра, они были бы поражены своей способностью мыслить".

Взлетѣвъ въ заоблачные выси въ этомъ воздушномъ полетѣ, Керженцевъ удалился отъ жизни. Жизнь покарала его, и онъ проклялъ то, чему поклонялся, и сжегъ свои воздушные корабли. „Я размышлялъ о всемъ — пишетъ онъ. — „Я и моя мысль, мы словно играли съ жизнью и смертью и высоко, высоко парили надъ ними". „Никогда ясность моего сознанія не достигала такой высоты и силы, никогда не было такъ полно ощущеніе многограннаго, стройно работающаго я. Точно Богъ—не видя, я видѣлъ, не слушая, я слышалъ, не думая, я сознавалъ". Вотъ черта самообожествленія!!.. „Но—пишетъ онъ,—и я не вѣрю себѣ, ибо кому въ себѣ я буду вѣрить? Подлой ничтожной мысли, лживому холопу, который служитъ всякому. Онъ годенъ лишь на то, чтобы чистить, а я сдѣлалъ его своимъ другомъ, своимъ богомъ! Долой съ трона, жалкая, безсильная мысль!" Это отчаяніе смѣняется новымъ преклоненіемъ предъ мыслью. „Развѣ, — пишетъ онъ — какъ исполинъ, не боролась она со всѣмъ міромъ и его заблужденіями? На вершину высокой горы взнесла она меня, и я видѣлъ, какъ глубоко внизу копошились людишки съ ихъ мелкими животными страстями, съ ихъ вѣчнымъ страхомъ передъ жизнью и смертью, съ ихъ церквами, обѣднями и молебнами". „Развѣ я не былъ и великъ, и свободенъ, и счастливъ? Какъ средневѣковый баронъ, засѣвшій, словно въ огромномъ гнѣздѣ, въ своемъ неприступномъ замкѣ, гордо и властно смотритъ на лежащія внизу долины—такъ непобѣдимъ и гордъ былъ я въ своемъ замкѣ—за этими черепными костями. Царь надъ самимъ собою, я былъ царемъ и надъ міромъ". Послѣ этого наступаютъ взрывы проклятія. „И мнѣ измѣнили. Подло, коварно, какъ измѣняютъ женщины, холопы и—мысли. Мой замокъ сталъ моей тюрьмой. Въ моемъ замкѣ напали на меня враги—гдѣ же спасеніе? Въ неприступности замка, въ толщинѣ его стѣнъ моя гибель. Голосъ не проходитъ наружу- и кто сильный спасетъ меня? Никто. Ибо никого нѣтъ сильнѣе меня, а я, я и есть единственный врагъ моего „я".

Три главы, изъ которыхъ состоитъ романъ Пшибышевскаго, носятъ характерныя заглавія. Сначала Фалькъ находится „На распутьи", и въ немъ замѣчаются броженія. Затѣмъ „Мимоходомъ" онъ поддается своимъ чрезмѣрнымъ влеченіямъ чувственности и самовнушенію. Въ концѣ концовъ, онъ гибнетъ „Въ Мальстремѣ". „Видите,—неожиданно сказалъ онъ,—теперь мой мозгъ опять солгалъ. Онъ ищетъ, Богъ вѣсть гдѣ, причинъ того факта, что я уже погибъ. Причины лежатъ въ другомъ, совершенно въ другомъ. Жена моя со мною; а я все-таки погибъ... Знаете вы, что такое Мальстремъ? Да, конечно, это водоворотъ, вихрь, это... Вода вздымается въ какую-то гору и снова, кружась, извергается въ бездонную пропасть... А знаете, что происходитъ, когда человѣкъ попадетъ въ Мальстремъ? Онъ втягиваетъ и увлекаетъ его съ собою внизъ, потомъ снова, какъ щепку, выбрасываетъ наверхъ, потомъ опять втягиваетъ и снова выбрасываетъ... Я видѣлъ это, да—странно! Я видѣлъ это во время моего свадебнаго путешествія. Въ такой Мальстремъ я попалъ. Я теперь безвозвратно втянутъ въ это теченіе, меня можетъ еще тысячу разъ выбросить, но потомъ снова втянетъ—мнѣ не выйти изъ круга этого ужаснаго водоворота. Я погибъ безвозвратно. Хе-хе!.. это странно". Мученія Фалька во многомъ аналогичны съ мученьями Керженцева. Его самообожествленіе выражается также опредѣленно, и онъ также сознаетъ себя самого виновникомъ собственной гибели. „Такъ какъ я есть я,—говоритъ Фалькъ Изъ,—т.-е. Богъ, ибо каждый, кто подчиняетъ себѣ все окружающіе—есть Богъ, а вокругъ меня все подчинено мнѣ, то я, слѣдовательно, совершилъ преступленіе противъ Бога, т.-е. святотатство". Фалькъ признается, что въ душѣ его, въ этомъ удивительномъ синтезѣ, образовалась трещина, благодаря особеннымъ отвратительнымъ ощущеніямъ. Фалькъ приходитъ къ сознанію, что есть что-то такое, „что лежитъ по ту сторону мозга—совсѣмъ, совсѣмъ по ту сторону". У него, какъ и у Керженцева, не хватаетъ болѣе силъ, онъ чувствуетъ, что сходитъ съ ума, онъ видитъ отца Маритъ въ своемъ воображеніи, который кричитъ ему „убійца!". Холодная дрожь, пароксизмы лихорадки, скитаніе Фалька по улицамъ, какъ во снѣ, переходы отъ восторженнаго экстаза къ холодному ужасу, мѣстами ярко и сильно характеризуетъ близкое къ безумію состояніе Фалька. Подъ

нимъ рушатся всѣ основы его внутренней жизни, и онъ сознаетъ это крушеніе, какъ сознаетъ и Керженцевъ.

Въ теоретическомъ сочиненіи объ искусствѣ, которое носитъ слѣды вліянія трактата Шелли „О поэзіи", и которое называется „Афоризмы и прелюдіи", такъ какъ чуждо системы, Станиславъ Пшибышевскій даетъ рядъ положеній, опредѣляющій общую задачу и пріемы творчества. Онъ требуетъ аморальности въ искусствѣ и въ этомъ сходится съ Леонидомъ Андреевымъ, но подобно тому, какъ у Леонида Андреева моральное освѣщеніе всегда проникаетъ творчество, такъ и у Пшибышевскаго „отмщающій за каждую вину Фатумъ не ведетъ къ тому, чтобы щадить грѣхъ и безстыдство". Но у русскаго и у польскаго романиста это бываетъ тогда, когда ихъ творчество достигаетъ силы и руководитъ ими вдохновеніе, а не предвзятое мнѣніе. „Искусство,—говоритъ Пшибышевскій,—какъ мы его понимаемъ, не знаетъ случайной классификаціи проявленія души на добрыя и злыя, не знаетъ никакихъ основъ нравственныхъ или общественныхъ; для художника—всѣ проявленія души имѣютъ равное значеніе, онъ не справляется съ ихъ случайнымъ достоинствомъ, не считается съ ихъ случайно-дурнымъ или хорошимъ вліяніемъ на человѣка или на общество, а цѣнитъ его лишь на основаніи силы, съ которою оно сказывается". Вотъ здѣсь уже польскій художникъ, насилуя свою душу, предписывая ей быть аморальной, не различая добра отъ зла, нарушаетъ свое же опредѣленіе: „искусство есть проявленіе души".

Чувство добра и зла, сознаніе хорошаго и дурного, совѣсть и ея требованія — это свойства души, и если творецъ слѣдуетъ ея внушеніямъ, то онъ не можетъ отрѣшиться отъ ея свойствъ, какъ не можетъ мореплаватель отрѣшиться отъ представленій о фарватерѣ, иначе онъ собьется съ пути. Независимо отъ своей теоріи, даже въ противорѣчіи съ ней, творчество Пшибышевскаго и творчество Леонида Андреева, аморальное по внѣшности и по кодексу эстетики, исповѣдуемой этими художниками, — въ глубинѣ своей и въ лучшихъ ихъ проявленіяхъ тѣмъ не менѣе истино-морально. „Гони природу въ дверь, она влетитъ въ окно"—такъ и случается съ героями Андреевской „Мысли" и съ „Homo Sapiens"—Пшибышевскаго Судъ совѣсти надъ ними произноситъ ихъ душа, и они въ мучительной борьбѣ съ ней на жизнь и смерть при по-

средствѣ силы „мысли“ не могутъ одолѣть душу, и она произноситъ надъ ними своей властный приговоръ. Разбитый на всѣхъ пунктахъ, Фалькъ восклицаетъ съ жестокой ироніей надъ самимъ собою, съ грызущимъ и язвительнымъ смѣхомъ: „vive l'humanité“ — въ сознаніи своего безсилія!

Чрезмѣрно возвеличивъ „мысль“, Керженцевъ упрекаетъ ее въ измѣнѣ: „Подлая мысль измѣнила мнѣ, тому, кто такъ вѣрилъ въ нее и ее любилъ. Она не стала хуже: та же свѣтлая, острая, упругая, какъ рапира, но рукоять ея уже не въ моей рукѣ. И меня, ея творца, ея господина, она убиваетъ съ тѣмъ же тупымъ равнодушіемъ, какъ я убивалъ ею другихъ“. Такъ говоритъ Керженцевъ. „Легкія мозга,—говоритъ Фалькъ,—вѣра сгнили, изъѣдены“. „Когда есть принципы, то не умираютъ (духовно). Но, чтобы имѣть ихъ, нужно вѣрить, вѣрить“. И докторъ Керженцевъ и Фалькъ начинаютъ разувѣряться въ мысли. Логическая способность въ ея неуклонномъ развитіи представляетъ только слѣпую силу, но куда будетъ направлена эта сила— зависитъ отъ душевныхъ напряженій. Для холодной логической мысли безразлично, къ какому объекту направлена она. „Чѣмъ отличается,—говоритъ Фалькъ, - ваше желаніе осчастливить человѣчество отъ моего, когда я, чтобы забыть муку своей жизни, дѣлаю несчастной какую-нибудь Маритъ или Янину“. „Я—природа,—говоритъ Фалькъ,—я разрушаю и даю жизнь. Я шагаю черезъ тысячи труповъ, потому что я долженъ... Я—природа; у меня нѣтъ совѣсти, у нея также нѣтъ ея. Да, я—сверхчеловѣкъ“. Такъ же разсуждаетъ и Керженцевъ, тоже разрушившій Бога въ храмѣ души и поставившій себя на пьедесталъ божества: „Я—одинъ, я—уменъ, я—геній, я—Богъ“. И вотъ, когда та великая божественная душа, которая отъ природы вложена въ человѣка, та внутренняя сила совѣсти и добра, которую заглушали они, проснулась, и они, гордившіеся тѣмъ, что свободны отъ нея, почувствовали ея присутствіе, то оба героя XX вѣка, влюбленныхъ въ себя до самообожествленія, Фалькъ и Керженцевъ стали протестовать противъ ея непрошеннаго вступленія въ обиходъ ихъ душевной жизни, гдѣ они считали себя полновластными хозяевами, и вотъ съ этого момента начинается та мучительная внутренняя работа души, которая, въ концѣ концовъ, какъ самумъ, опустошаетъ цвѣтущій внутренній міръ!

Докторъ Керженцевъ запутывается въ силлогизмахъ и, наконецъ, разрушаетъ и самую теоретическую ткань построеній ума. Онъ доходитъ до самоубійства, мысль объ этомъ увлекаетъ его. И та же мысль преслѣдуетъ Фалька. Только въ одномъ этомъ отношеніи эпикуреецъ и артистъ Фалькъ близокъ къ аскету и раціоналисту доктору Керженцеву. Подъ конецъ оба приходятъ къ тому выводу, что мысль подобна пруту, который можно гнуть то въ ту, то въ другую сторону, смотря по желанію, и мозгъ есть ненужный придатокъ. „Моя раса вымираетъ,—говоритъ Фалькъ, отъ психической чахотки". Это больное психическое состояніе, изображаемое современной литературой, и приводитъ человѣка къ психозу, въ которомъ находится и Фалькъ и докторъ Керженцевъ. Разсужденіе о томъ, что, испытывая такія мученія, человѣкъ находитъ въ нихъ „искупленіе" противъ совершеннаго имъ по отношенію къ другимъ людямъ зла, и поэтому долженъ считать себя правымъ, представляется софизмомъ, который едва ли, однако, можетъ заразить своею убѣдительностью читателя. Здѣсь дѣло только въ силѣ діалектики и въ хитросплетеніи понятій. Развѣнчаніе Фалька во второй части романа, однако, не является безусловнымъ. Оно не прочувствовано авторомъ, оно искусственно. Мысли героя запутываются, онъ превращается въ психіатрическаго субъекта, но психіатрическій анализъ не приведенъ въ окончательную ясность, и именно это слабая сторона романа. Несомнѣнно одно, что теорія индивидуализма,—проводимая Раскольниковымъ, Фалькомъ, Керженцевымъ и Ставрогинымъ въ романѣ „Бѣсы" и получающая свою обоснованность въ концѣ XIX вѣка въ ученіи Ницше—въ крайней степени развитія не приводитъ душевныя силы къ гармоніи и вызываетъ рядъ диссонансовъ, которые дѣйствуютъ разрушительнымъ образомъ на весь психическій міръ человѣка. Къ этому міровоззрѣнію, повидимому, авторъ переходитъ, уже находясь въ стадіи этого перехода. Поэтому и неясностью, и неокончательнымъ разрѣшеніемъ проблемъ, поставленыхъ самимъ ходомъ жизни, и туманностью, и неопредѣленностью и безформенностью отличается конецъ произведенія.

IV.

Въ высокоталантливомъ произведенiи польскаго романиста Генриха Сенкевича—въ романѣ „Безъ догмата“ выведенъ эстетическiй типъ съ надломленною волею и съ гамлетовскою рефлексiею. Безвольный панъ Плошовскiй, какъ характеръ, представляетъ значительный контрастъ съ энергичнымъ и сильнымъ волею Фалькомъ. Но при всей рѣзкой разницѣ между ними много общаго. У людей „безъ догмата“, нѣтъ продуктивности; безъ общей идеи, безъ Бога въ душѣ нельзя быть цѣльнымъ человѣкомъ. „Я думалъ,—пишетъ въ дневникѣ Плошовскiй,—объ этой „l'improductivité slave“ цѣлую ночь. Не глупый человѣкъ формулировалъ такое понятiе. Въ насъ есть что-то такое, есть какая-то жизненная неспособность извлекать изъ себя все, что въ насъ заключается. Можно сказать, что Богъ далъ намъ лукъ и стрѣлы, только отказалъ въ способности натягивать этотъ лукъ и пускать стрѣлы“.

Фалькъ же обладаетъ способностью натягивать этотъ лукъ и пускать стрѣлы; только онъ пускаетъ стрѣлы лишь по внушенiю чувственнаго божества, Эрота, которое передаетъ ему свой колчанъ.

„Люблю ли я искусство? — пишетъ Плошовскiй: — да; нужно ли оно мнѣ?—тоже да! Но они (истинные артисты) по-настоящему любили его, а я отношусь къ нему, какъ диллетантъ, оно мнѣ нужно, какъ дополненiе къ другимъ впечатлѣнiямъ жизни. Оно принадлежитъ къ числу вещей прiятныхъ мнѣ, но не къ числу моихъ страстей. Я не могу обойтись безъ искусства въ жизни, но и жизни за него не отдамъ“.

Этотъ диллетантизмъ характеризуетъ и Фалька и является его третьею характерною чертою. Если бы Фалькъ обладалъ духовными идеалами, любилъ истинною любовью искусство, въ творчествѣ видѣлъ задачу жизни, въ женщинѣ вдохновительницу, воспламеняющую сердце пaѳосомъ, необходимымъ подъемомъ внутреннихъ силъ, то не пришлось бы ему, сжигая муки души въ пламени чувственныхъ страстей, сжигать и свою душу и, вырвавши изъ нея истиннаго Бога, обожествлять самого себя и съ мнимыхъ

высотъ — ринуться въ бездну. Чернымъ дымомъ, ѣдкимъ угаромъ захвачена вся жизнь Фалька, и его страстная „непродуктивная“ натура проявилась лишь въ прожиганіи жизни въ бурныхъ сценахъ и губительныхъ дѣйствіяхъ.

Плошовскій и Фалькъ въ польской беллетристикѣ проявили свою индивидуальность въ сферѣ невозвышенной и тщетно растратили силы. Великіе первообразы—меланхолическій Гамлетъ, какъ вѣтеръ волнующійся принцъ, по выраженію Гёте, и ненасытный въ своей чувственности поклонникъ женской красоты, протестантъ противъ скудной человѣческой природы, вѣчный искатель--Донъ-Жуанъ—всегда обаятельны для человѣчества. Польскіе герои—только хрупкіе люди, хотя умомъ выше современниковъ. Въ противоположность вѣчнымъ прототипамъ: страдальцу рефлексіи и жрецу любви,—ни Плошовскій, ни Фалькъ не бросили людямъ „ни мысли плодовитой, ни геніемъ начатаго труда“. Это „документы банкротства“ интеллигенціи въ ея талантливыхъ представителяхъ. Можетъ-быть, историческія условія Польши, можетъ-быть, ослабленіе духовныхъ ея силъ; можетъ-быть, общее направленіе современной философіи, — но только въ зеркалѣ романа отражается грустное и безотрадное явленіе. Сенкевичъ обладаетъ бóльшимъ талантомъ, бóльшей тонкостью мысли, бóльшимъ художественнымъ даромъ изобразительности, должно-быть, бóльшею образованностью, сравнительно съ Пшибышевскимъ, у котораго бóльше огня, метафоричности стиля, ослѣпительной яркости и неимовѣрной быстроты изображенія. Но не въ силу этого только Сенкевичъ стоитъ неизмѣримо выше Пшибышевскаго. Толстой въ характеристикѣ Гюи де-Мопассана ставитъ главнымъ достоинствомъ французскаго новеллиста, что „не въ одной половой любви онъ видитъ внутреннее противорѣчіе между требованіями животнаго и разумнаго человѣка, онъ видитъ его во всемъ устройствѣ міра“. То же самое можно было бы сказать о Сенкевичѣ, но этого нельзя сказать о Пшибышевскомъ, который все вниманіе сосредоточилъ на вопросѣ отношеній половъ по преимуществу.

Толстой ставитъ три требованія къ истинно художественному произведенію: 1) правильное, т.-е. нравственное отношеніе автора къ предмету, 2) красота формы, 3) искренность, т.-е. любовь къ тому, что описываетъ авторъ. Въ исполненіи всѣхъ этихъ трехъ основныхъ требованій Сен-

кевичъ безупреченъ. Пшибышевскій нарушаетъ каждое изъ этихъ требованій въ различной мѣрѣ.

Первое требованіе—нравственное отношеніе къ предмету изображенія нарушено въ томъ смыслѣ, что основное положеніе—низведенія Фалька съ пьедестала — выполнено только наполовину, при чемъ основная идея,—протестъ душевнаго міра противъ ложной теоріи самообожествленія не проведена съ всеобъемлющею силою, художественною ясностью и наглядностью.

Второе требованіе Толстого, красота формы изображенія, не выполнено, вслѣдствіе условныхъ пріемовъ, принятыхъ авторомъ. Стремясь впередъ съ силою быстро несущейся жизни, Пшибышевскій игнорировалъ всѣ драгоцѣнныя стороны истинно художественнаго изображенія и только мѣстами возвышался до истиннаго паѳоса, до истиннаго творчества. Его образы то односторонни, то схематичны, то мимолетны. Лучше ему удаются женскіе типы, отличающіеся у него необыкновенною воздушностью и изяществомъ. Образы мужскіе, исключая „Homo Sapiens", представляютъ схематичныя фигуры, набросанныя лишь смотря по надобности разъяснить основной типъ Фалька. Все внѣшнее въ изображеніи намѣренно игнорируется Пшибышевскимъ. Въ романѣ нѣтъ изображеній природы, нѣтъ описаній обстановки дѣйствія, нѣтъ колоритныхъ картинъ внѣшней жизни. Но быстрый потокъ жизненныхъ измѣненій можетъ, однако, быть и тогда предметомъ вниманія, когда наблюдатель видитъ его берега, вѣдь изъ полноты впечатлѣній только можетъ и основное изображеніе стать болѣе опредѣленнымъ. Нарушаетъ красоту произведенія и обиліе риторическаго матеріала, особенно не у лицъ, а у силуэтовъ, которые вертятся около главнаго лица и главнаго дѣйствія. Въ виду этой особенности формы, гдѣ все только намѣчено, гдѣ субъективное сливается съ объективнымъ, мѣстами неизвѣстно, гдѣ говоритъ авторъ, а гдѣ Фалькъ. Иныя страницы романа нерѣдко вызываютъ недоумѣніе. Цѣлыя, какъ бы газетныя, передовыя статьи попадаются въ романѣ, и иной разъ лишь для того, чтобы обнаружить умъ героя, передъ которымъ должна склониться новая жертва. Вторая часть произведенія поэтому мало художественна.

Третье требованіе Толстого — требованіе искренности не выполнено Пшибышевскимъ, въ особенности въ послѣд-

ней части, такъ какъ авторъ, очевидно, самъ не установилъ и, во всякомъ случаѣ, не обнаружилъ своихъ симпатій и антипатій, и его искреннее отношеніе проявляется лишь въ нѣкоторыхъ лучшихъ мѣстахъ, главнымъ образомъ, первой части романа. Всѣ тѣ страницы, гдѣ преобладаетъ холодный психіатрическій анализъ, мѣстами лишены искренности, мало прочувствованы, и многія главы читаются безъ сочувствія къ мученику самообожествленія и любви, такъ какъ авторъ, желая быть безпристрастнымъ, становится безстрастнымъ, и нѣтъ мѣста для его искренности, и нѣтъ тогда теплоты душевной въ изображеніи жизни.

Во всякомъ случаѣ, этотъ романъ привлекаетъ заслуженное вниманіе. Обрисовывая типъ „Homo Sapiens", Пшибышевскій изобразилъ оскверненіе храма души вакханаліей чувственности и вытравленіе вѣчнаго Бога ея страстями.

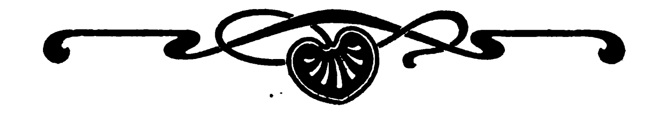
Но его герой не выношенное въ утробѣ творчества художественное созданье. Основная идея—духовное разрушеніе личности, лишенной идеаловъ,—обнаруживается слабо, она недостаточно оформилась въ горнилѣ внутренняго созерцанія. Типъ Нарцисса XX вѣка, влюбленнаго въ себя и гибнущаго духовно въ моментъ самообожествленія, намѣченъ интересно и соотвѣтствуетъ тѣмъ современнымъ людямъ, которые проникнуты новыми философскими ницшеанскими идеями. Отраженіе типа современнаго Донъ-Жуана мученика, для котораго побѣды „страсти нѣжной" являются тщетнымъ стремленіемъ заглушить „шопотомъ пола" муки жизни и стоны души, освобожденной отъ общественныхъ идеаловъ и нравственныхъ руководящихъ идей — въ началѣ романа, дѣйствительно, обрисованы огненно-ярко и сильно, но въ концѣ концовъ впечатлѣнія развѣнчанія героя, попавшаго въ Мальстремъ, не получается окончательно, можетъ-быть, отчасти по винѣ черезмѣрнаго сочувствія автора къ Фальку. Романъ затрогиваетъ тѣ вопросы жизни, которые волнуютъ современную живую мысль. Дѣйствіе въ немъ является въ полномъ соотвѣтствіи съ философскими, соціальными, психологическими и художественными запросами общества. Въ этомъ отношеніи авторъ находится dans la cours de la vie moderne.

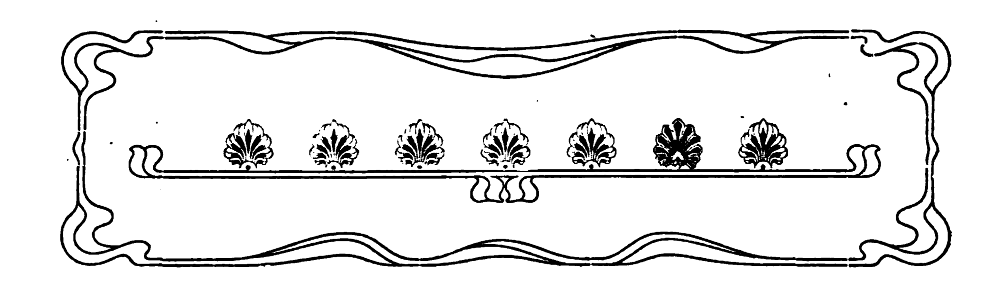
Методъ, которымъ пользуется Пшибышевскій въ своемъ романѣ, опредѣляется имъ самимъ въ „Афоризмахъ и пре-

людіяхъ": это—„воспроизведеніе и раскрытіе чувствъ, мыслей, впечатлѣній, сновъ, видѣній, непосредственно, такъ какъ они даютъ знать себя въ душѣ, безъ логическихъ связей, во всѣхъ ихъ внезапныхъ скачкахъ и сочетаніяхъ", какъ говоритъ Пшибышевскій. Это искусство вытекаетъ, очевидно, какъ реакція противъ натурализма, съ которымъ Пшибышевскій ведетъ борьбу и теоретическую и художественную. „Представитель новаго искусства, — говоритъ авторъ „Homo Sapiens, — рѣшительно отворачивается отъ этого внѣшняго, какъ отъ обстоятельства случайнаго, измѣняющагося, и входитъ внутрь самого себя, схватываетъ въ своей душѣ вещи, словомъ неизъяснимыя, ищетъ за обманчивымъ образомъ такъ называемой дѣйствительности всю мельчайшую сѣть побужденій, вліяній и взаимныхъ воздѣйствій, какія существуютъ между всей природой и человѣкомъ,—не даетъ, однимъ словомъ, ослѣпить себя конечному знанію, а ищетъ всѣхъ причинъ за его предѣлами". Такъ защищаетъ Пшибышевскій новаго творца, раскрывающаго свое состояніе души, и противсполагаетъ его прежнему творцу, который раскрывалъ только „вещи". Пшибышевскій вполнѣ правъ, когда онъ характеризуетъ общія черты искусства современнаго творца, но, когда онъ возводитъ ихъ въ законъ, онъ глубоко не правъ. Изъ этого художественнаго догматизма вытекаютъ недостатки эстетическіе, такъ же какъ изъ его догматизма аморальнаго и антиобщественнаго вытекаютъ неясности и неполнота его художественнаго воспроизведенія человѣческой души. Намѣренно игнорируя все внѣшнее, онъ впадаетъ мѣстами въ художественный аскетизмъ и нарушаетъ гармонію художественной композиціи, точно такъ же какъ искусство тенденціозное нарушаетъ эстетическіе законы и свободу творчества во имя соображеній, непосредственно къ искусству не относящихся. Пшибышевскій сходится тогда со своими противниками и раздѣляетъ ихъ ошибки, вытекающія изъ стѣснительныхъ взглядовъ на искусство.

Лучшее, что можно рекомендовать современнымъ творцамъ, это отсутствіе доктринерства и догматизма. Если теорія состоитъ изъ отрицательныхъ требованій, то она этимъ налагаетъ узы столь же тяжелыя, какъ если бы она состояла изъ требованій и положительныхъ. Въ обоихъ случаяхъ нѣтъ свободы творчества, безъ которыхъ не можетъ существовать истинное искусство такъ, какъ не мо-

жетъ дышать живое существо безъ воздуха. Сбрасывая однѣ цѣпи, нельзя сковывать искусство другими цѣпями. Законы искусства—это законы свободнаго вдохновенія. Законы личности—это законы его души, его совѣсти, и требовать уклоненія отъ этого пути значитъ сбиваться съ истинныхъ дорогъ и направляться по ложнымъ дорогамъ доктринерства, лежащимъ внѣ пути истиннаго искусства—какъ художественнаго проявленія души. Въ этомъ отклоненіи отъ законовъ искусства и законовъ души кроются всѣ слабыя стороны сильнаго романа „Homo Sapiens".





ЦВѢТЫ
ЖЕНСКАГО ГЕРОИЗМА.

(По Ибсену).

> Женщина всесильна на землѣ, и отъ нея всецѣло зависитъ направить мужчину такъ, какъ того желаетъ Богъ.
>
> *Ибсенъ.*

I.

Въ творчествѣ Ибсена, которое является къ несчастію законченнымъ (великій норвежскій драматургъ написалъ уже нѣсколько лѣтъ тому назадъ свой эпилогъ подъ загадочнымъ названіемъ: „Когда мы мертвые пробуждаемся"),— наибольшій интересъ представляютъ его героини. Можно говорить о норвежской женщинѣ Ибсена такъ же, какъ о французской женщинѣ Жоржъ-Сандъ, или о русской дѣвушкѣ Тургенева. Глубоко проникая творческимъ воображеніемъ въ загадочные изгибы женской души, въ противорѣчивыя особенности женскихъ характеровъ, въ рѣзкія проявленія женской натуры, Генрихъ Ибсенъ создалъ оригинальнымъ творчествомъ въ драмахъ и трагедіяхъ рядъ женскихъ образовъ, которые легли въ основу его произведеній, часто озаглавливающихъ пьесу и ставшихъ извѣстными всему образованному міру. Но эти образы такъ тонко очерчены, такъ филигранно многосторонни, такъ неуловимо глубоки въ своихъ ажурныхъ очертаніяхъ, что только великія артистки отдѣльныхъ драматическихъ талантовъ Европы могутъ ихъ воплощать на сценѣ. И среди этихъ сценическихъ воплощеній лишь очень немногія лучшія могутъ считаться соотвѣтствующими ибсеновскому образу,

такъ какъ правильное пониманіе этихъ типовъ, а затѣмъ воплощеніе ихъ въ высшей степени трудно.

Изображая по преимуществу типы женщинъ, а не дѣвушекъ, въ противоположность Тургеневу, Ибсенъ характеризуетъ ихъ намеками, разсыпанными тамъ и сямъ въ пьесѣ; въ нихъ находятся указанія на періодъ дѣвичества, и поэтому необходимо собирать эти разбросанныя черты и искать особенностей характера героини въ раннемъ періодѣ дѣвичества, о которомъ говорится вскользь, мимоходомъ и намеками.

Только одинъ разъ Генрихъ Ибсенъ, заинтересовавшись женскимъ характеромъ, въ одной пьесѣ, именно въ „Женщинѣ съ моря", обрисовалъ типъ Гильды Вангель въ періодъ дѣтства съ основными особенностями и стремленіями, а затѣмъ въ другой пьесѣ, именно въ „Строителѣ Сольнесъ", обрисовалъ тотъ же типъ съ развившимися особенностями и съ реализовавшимися стремленіями. Въ остальныхъ же случаяхъ только тщательнымъ анализомъ можно установить черты ранней поры жизни и формированія характера, въ позднѣйшей фазѣ развитія уже законченнаго и сформированнаго. Трудность характеристики обусловливается особенностью драматическихъ пріемовъ творчества современныхъ драматурговъ.

Ибсенъ такъ же, какъ и всѣ выдающіеся современные авторы драмъ, отрицаетъ монологи.

Драматурги пришли къ заключенію, что въ жизни человѣкъ никогда отъ себя самому себѣ не говоритъ рѣчей. При стремленіи переносить жизнь на сцену съ наибольшею точностью для произведенія полной иллюзіи, Гауптманъ и Зудерманъ въ нѣмецкой литературѣ, Чеховъ и Горькій въ русской, Ибсенъ и Бьернстьерне-Бьернсонъ въ норвежской считаютъ монологи неестественными.

Оттѣнки настроеній, проблески и направленіе мыслей, вѣянія и развитіе чувствъ угадываются не изъ рѣчей, а изъ тонкихъ проявленій въ выраженіи лица, въ мимолетныхъ измѣненіяхъ позы и въ быстрыхъ перемѣнахъ жестовъ.

Полунамеки, обрывки рѣчи, многозначительныя недомолвки и обиліе таинственныхъ, часто образныхъ, иногда аллегорическихъ выраженій, такъ же, какъ это замѣчается въ дѣйствительной жизни, замѣнили несвойственные реальной дѣйствительности монологи на современной сценѣ.

Это характерное въ эволюціи драмы явленіе. Переходя къ символизму, драма въ тоже время становится реальнѣе.

Переходя къ новому отвлеченному направленію, современная драматургія въ тоже время доводитъ конкретность до точнаго воспроизведенія дѣйствительности.

Наибольшая сила характеристики въ произведеніяхъ Ибсена извлекается изъ тѣхъ замѣчаній, которыми характеризуютъ типъ другія лица, а также изъ сопоставленія этихъ чертъ съ чертами, вырисовывающимися изъ фактовъ пьесы и изъ загадочныхъ словъ и осмысленныхъ и невольныхъ жестовъ, а также изъ взаимныхъ отношеній дѣйствующихъ лицъ въ драмѣ. Однако, задача Ибсена рѣдко ограничивается только характеристикой выводимаго на сцену лица.

Ибсенъ оттого и можетъ быть названъ геніальнымъ писателемъ, что онъ захватываетъ и возсоздаетъ въ образахъ коренныя проблемы современной жизни, что онъ переполненъ жгучими болями человѣчества, изстрадавшагося и измученнаго неразрѣшимыми противорѣчіями бытія, иногда вѣрующаго и надѣющагося, иногда впадающаго въ отчаяніе при разрѣшеніи этихъ вопросовъ. Обязанности человѣка по отношенію къ семьѣ, по отношенію къ другимъ людямъ, обязанности по отношенію къ самому себѣ—эти отношенія доминируютъ въ пьесахъ.

Права жены, права дѣтей, права вообще человѣка—эти стороны жизни глубоко волнуютъ Ибсена и отражаются въ его творчествѣ.

Но, разрѣшая вопросъ по отношенію къ дѣйствующимъ лицамъ драмы, Ибсенъ намѣчаетъ иногда и болѣе широкій и многообъемлющій символъ, выходящій за предѣлы реальныхъ событій, происходящихъ на сценѣ, и тогда опредѣляется субъективный элементъ, и проявляются взгляды самого Ибсена.

Великій норвежскій драматургъ началъ свое творчество съ произведеній, въ которыхъ онъ очертилъ грандіозные образы далекаго, сказочнаго, героическаго прошлаго.

Можно отдохнуть на этихъ исполинскихъ фигурахъ богатырей, викинговъ и достойныхъ ихъ спутницъ — женщинъ-героинь. Какъ бы изъ бронзы выкованы эти могучіе и величественные образы! Но уже въ этихъ героическихъ пьесахъ далекаго прошлаго великій норвежскій драматургъ далъ возможность разглядѣть тѣ основныя черты человѣче-

ской природы, которыя остаются неизмѣнными подъ обоими полюсами, у всѣхъ націй, во всѣ вѣка.

Ибсеномъ намѣчены уже въ первый періодъ тѣ главные базисы, на которыхъ основывается его дальнѣйшее творчество.

Можно теперь, когда на лицо имѣется уже эпилогъ его драматической дѣятельности, съ увѣренностью сказать, что Ибсенъ остался вѣренъ себѣ отъ перваго и до послѣдняго шага. Временами мѣнялись его взгляды на отдѣльные вопросы жизни, какъ, напримѣръ, въ вопросѣ на бракъ, который онъ то какъ бы отрицаетъ въ „Комедіи любви", то осуждаетъ ту форму супружества, когда женщина все приноситъ въ жертву долгу (какъ, напримѣръ, въ трагедіи „Брандъ"), то возстанавливаетъ истинное значеніе супружескаго союза, обличая фальшь жизни, напримѣръ, въ пьесѣ „Нора". Но если мѣнялись взгляды Ибсена на многіе различные вопросы жизни, то въ отношеніи своихъ взглядовъ на человѣческую природу онъ остался вѣренъ себѣ, и анализъ женщинъ Ибсена можетъ ясно доказать, что норвежскій драматургъ въ обрисовкѣ героинь исходилъ изъ того пониманія женской природы, которая обрисована въ его драмѣ изъ скандинавской исторіи, относящейся къ раннему первому періоду его литературной дѣятельности, которая обнимаетъ приблизительно двѣнадцать лѣтъ (1850—1862).

II.

Исходя изъ двухъ основныхъ представленій о женской природѣ, Генрихъ Ибсенъ рисуетъ героинь, изъ которыхъ однѣ приближаются къ хищному, гордому, надменному, эгоистическому типу языческихъ „валкирій" съ природой неуживчивой, непримиримой, энергичной и властолюбивой, а другія относятся къ смиренному типу „сестры милосердія", съ натурой кроткой, самоотверженной, съ отсутствіемъ энергіи и силы воли, неумѣющихъ бороться и ищущихъ опоры внѣ себя. Эти два основные типа являются въ чрезвычайно разнообразныхъ разновидностяхъ; онѣ представляютъ двѣ противоположныя стихіи женскаго существа, два крайніе полюса въ женской психической организаціи.

Эти черты являются только основою двухъ главныхъ группъ, при чемъ психофизіологическій фундаментъ для первой группы составляетъ холерическій темпераментъ по преимуществу съ сангвиническими особенностями, для второй же темпераментъ меланхолическій съ флегматическими особенностями. На этомъ фонѣ выдѣляются такіе разнообразные образы, которые очень далеко отстоятъ другъ отъ друга, и эти высшія различія обусловливаются уже основными симпатіями и антипатіями, тѣми или другими стремленіями, разницею въ идеалахъ и въ руководящихъ началахъ жизни, а также разницею во взглядахъ на главные вопросы бытія.

Къ мятежнымъ типамъ относятся героини съ основнымъ направленіемъ къ поискамъ за идеальнымъ въ жизни, героини, никогда не удовлетворяющіяся дѣйствительностью, живущія въ вѣчномъ разладѣ между идеаломъ и дѣйствительностью. Онѣ почерпаютъ изъ этого разлада сознаніе своего превосходства надъ окружащею жизнью. Въ этомъ чувствѣ своего превосходства онѣ черпаютъ обоснованіе своему стремленію властвовать надъ жизнью, бороться съ ея низменною, будничною и мелочною стороною во имя высшихъ идей и представленій. Въ этой обширной группѣ Генрихомъ Ибсеномъ отмѣчены типы часто очень далекіе другъ отъ друга по ихъ роли въ жизни и по ихъ отношенію къ герою.

Но общею драматическою чертою этой группы является та гибель, которая неминуемо ожидаетъ ихъ, такъ какъ „Творецъ изъ лучшаго эфира создалъ живыя души ихъ, онѣ не созданы для міра, и міръ былъ созданъ не для нихъ". Онѣ гибнутъ при гибели своего героя. Онѣ желаютъ въ нѣкоторыхъ пьесахъ возвести этого героя на высочайшую вершину собственнаго идеала, сдѣлать его свободнымъ отъ людской пошлости и слабости, вдохнуть въ него нектаръ безсмертной великой жизненной силы истинныхъ героевъ, стремятся возвести его на высочайшую вершину совершенства. Но ихъ избранникъ оказывается слишкомъ слабымъ, слишкомъ малодушнымъ, слишкомъ привязаннымъ къ земнымъ ничтожнымъ соблазнамъ міра и недостойнымъ той великой роли, къ которой его влечетъ ибсеновская героиня. И вотъ съ вышины, на которую онъ возведенъ, какъ свѣточъ для человѣчества, съ этой головокружительной вершины ибсеновскій герой падаетъ внезапно

съ силою камня, брошеннаго съ птичьяго полета, и разбивается вдребезги въ недосягаемой безднѣ несоотвѣтствія между несбыточнымъ полетомъ стремленій героини и реальнымъ собственнымъ ничтожествомъ.

Прозаическія героини семейнаго долга, смиренные и самоотверженные женскіе типы, героини страдалицы за идеи любимаго человѣка, героини борьбы за индивидуальность, — въ пьесахъ Ибсена являются, какъ въ художественной галлереѣ, то величественными, то мрачными, иногда просвѣтленными, но въ большинствѣ случаевъ съ трагическимъ ореоломъ на челѣ, появляющемся въ послѣднемъ актѣ.

Ибсенъ, если разсматривать его драматическую дѣятельность въ цѣломъ отъ первой до послѣдней пьесы, начерталъ два пути: путь истиннаго и путь ложнаго героизма женщины. Какъ истинный художникъ, вѣрный реальной жизни, онъ раскрываетъ тайны женской души и указываетъ, что прекрасныя по намѣреніямъ и мотивамъ поступковъ женщины могутъ итти по ложному пути, который приводитъ или къ катастрофѣ, или къ возмездію судьбы, или къ сознанію ложной дороги и къ тяжелому сознанію духовнаго банкротства; а иногда кара обрушивается на дѣтей, и слѣдующее поколѣніе несетъ на себѣ результаты ложнаго героизма матери. Сознаніе неправильнаго пути и ранѣе катастрофы въ продолженіе всей жизни героини даетъ себя чувствовать; но это сознаніе мимолетно, эпизодично, помимо воли женщины, оно прорывается и тотчасъ же заглушается тѣми софизмами, по винѣ которыхъ женщина удерживается на ложномъ пути.

Въ виду того обстоятельства, что ибсеновская женщина не только является представительницей норвежскаго общества, но, имѣя общечеловѣческое значеніе, выражаетъ стремленія и идеи вообще европейской женщины конца XIX и начала XX вѣка, ибсеновскія характеристики и картины судебъ его героинь имѣютъ глубоко жизненное и повсемѣстное значеніе.

Великій норвежскій драматургъ, которому воздало норвежское общество заслуженную почесть, поставивъ въ Христіаніи памятникъ при его жизни, пользуется всемірною славою именно въ значительной мѣрѣ, благодаря этой своей литературной и жизненной заслугѣ.

Вопросъ объ истинномъ и ложномъ героизмѣ женщинъ

разработанъ имъ самимъ глубоко и всесторонне. При этомъ руководясь не хронологической, а психологической точкой зрѣнія, можно прійти къ опредѣленнымъ выводамъ. Хронологія тутъ помочь не можетъ. Ибсенъ весьма часто возвращался къ женскому типу, разъ уже очерченному, углублялъ свой рисунокъ, подчеркивая блѣдныя стороны въ первоначальномъ изображеніи, накладывалъ новые штрихи и краски, пользуясь тою же палитрою, но на новомъ холстѣ, въ иной обстановкѣ и среди другихъ сценическихъ персонажей и новыхъ условій жизни общественной и семейной.

Съ психологической точки зрѣнія можно намѣтить двѣ группы въ ибсеновскомъ изображеніи истиннаго и ложнаго героизма женщинъ. Въ большинствѣ случаевъ Ибсенъ обнаруживаетъ героизмъ этихъ группъ въ трагической развязкѣ. Трагизмъ послѣдняго акта способствуетъ обнаруженію неправильнаго пути ложнаго героизма. Два рода женскихъ характеровъ обусловливаютъ и два вида женскаго героизма.

Натуры активныя и натуры пассивныя различно относятся къ жизни, различно проявляются въ поступкахъ, различно реагируютъ на серьезныя жизненныя обстоятельства.

Въ активномъ героизмѣ можно наблюдать двѣ стихіи, которыя захватываютъ женскую личность, и въ этомъ отношеніи Ибсенъ глубоко изучилъ жизнь. Активный героизмъ проявляется или въ созидательной или въ разрушительной дѣятельности. Съ этой точки зрѣнія можно разсматривать два ряда ибсеновскихъ женскихъ типовъ, діаметрально противоположныхъ одинъ другому, рѣзко и непримиримо другъ отъ друга обособленныхъ въ психическомъ отношеніи. При художественномъ воплощеніи ложнаго и истиннаго героизма женщины Генрихъ Ибсенъ характеризуетъ то міросозерцаніе, которое лежитъ въ основѣ избраннаго женщиной пути. Языческое и христіанское міровоззрѣніе героинь составляютъ два противоположные полюса. При языческомъ міросозерцаніи наблюдаются тоже различныя градаціи, смотря по тому, какой элементъ преобладаетъ — эстетическій или индивидуальный, или какой-либо иной. И въ христіанскомъ міровоззрѣніи различаются разныя основы, смотря по тому, какая идея является преобладающей — идея ли долга, или идея добра, или иная. Этими и другими особенностями классифицируются женскіе типы

ложныхъ и истинныхъ героинь Ибсена. Въ зависимости отъ міросозерцанія опредѣляется основная идея типа.

Мимоходомъ, или же поставивъ идею въ основу пьесы, Ибсенъ разрѣшаетъ вопросъ о правильномъ и ложномъ бракѣ, вскрывая тѣ внутренніе мотивы, которые приводятъ къ трагическому концу.

Иногда, имѣя въ виду одну какую-либо пьесу, можно думать, что Ибсенъ совершенно отрицаетъ бракъ, какъ, напримѣръ, въ пьесѣ „Комедія любви", но если сопоставить эту пьесу съ другими, то можно убѣдиться, что великій норвежскій драматургъ—глубокій сторонникъ истиннаго брака, какъ онъ это и доказалъ въ пьесѣ „Нора".

III.

Ничѣмъ не выдающаяся женщина у Ибсена служитъ въ пьесѣ для того, чтобы оттѣнить героическій типъ. Иногда же она обрисовывается Ибсеномъ съ цѣлью освѣщенія вопроса; такъ, напримѣръ, въ пьесѣ „Привидѣнія" норвежскій драматургъ обрисовываетъ искательницу радостей жизни и веселья. Эгоистическая, грубая служанка Регина, бойкая и красивая, живетъ ради удовольствія грубыхъ склонностей. Этотъ отрицательный типъ былъ необходимъ Ибсену для того, чтобы показать, что онъ своею пьесою имѣлъ въ виду не подорвать основъ истинной морали, а напротивъ, укрѣпить ихъ. Грубый, безпринципный эгоизмъ Регины представляетъ такую же губительную силу зла, какъ и ложный альтруизмъ героини долга г-жи Альвингъ. Ибсенъ, защищая мысль о правахъ и обязанностяхъ личности по отношенію къ самому себѣ, не имѣлъ въ виду потворствовать всѣмъ влеченіямъ человѣческой натуры.

Жизнерадостная Майя въ эпилогѣ ярче оттѣняетъ мрачную Ирену. Регина и Майя—типы, играющіе въ пьесѣ второстепенную роль.

Полугероическіе женскіе типы, которые способны въ минуты энтузіазма возвышаться до истиннаго героизма, пробуждаться къ жизни и внезапно разрывать цѣпи, сковывающія ихъ, ярко очерчены и составляютъ посредствующую ступень къ истиннымъ героинямъ.

Нора полъ-жизни прожила среди людей, которые любовались ею, баловали ее, наряжали и забавлялись ею, какъ куклой. Но вотъ случай раскрываетъ ей глаза въ „Кукольномъ домѣ“, какъ первоначально и называлась пьеса. Занявъ деньги для больного мужа и скрѣпивъ вексель подписью за своего дряхлаго отца, Нора скрыла это отъ мужа, предполагая, что онъ будетъ въ восторгѣ, будетъ ее благодарить и вмѣстѣ съ тѣмъ долженъ будетъ считать себя ей обязаннымъ; отъ отца она это скрыла въ надеждѣ послѣ его выздоровленія разсказать все уже тогда, когда сама собственнымъ неустаннымъ трудомъ погаситъ этотъ долгъ и совершитъ свой „подвигъ“, какъ это она сама себѣ называла. Отецъ умеръ, а мужъ пришелъ въ негодованіе отъ необходимости уплачивать по векселю. Нора говоритъ: „Я не хочу, чтобы ты спасъ меня“, и готовится уйти изъ дому, лишь бы не принять отъ него жертвы. „Правый и безукоризненный“ обвинитель-мужъ упрекаетъ „виноватую“ Нору. Въ ней совершается внутренняя ломка, „ликвидація“, она требуетъ себѣ одиночества, чтобы наединѣ дать себѣ во всемъ отчетъ. Въ Норѣ исчезаетъ внезапно любовь къ мужу, и она испытываетъ разочарованіе и полную отчужденность. Нора начинаетъ понимать необходимость статъ человѣкомъ, а не „куколкой“ и выполнять обязанности по отношенію къ самой себѣ и оберегать права своей личности. Типъ Норы представляетъ переходъ отъ пассивности къ активности. Образъ Норы составляетъ переходъ къ истинному героизму, и Ибсенъ не скрываетъ своего сочувствія къ ея стремленію къ индивидуальной независимости.

Близко къ идеѣ пьесы „Нора“ стоитъ стремленіе „Женщины съ моря“—Элиды, хотя развязка этихъ пьесъ противоположна. Элида всю жизнь безсознательно стремится вверхъ. Она загипнотизирована „чужестранцемъ“, который манитъ ее, какъ Демонъ Тамару. Чужестранецъ представляетъ собою таинственный и волшебный символъ, всегда присутствующій въ женской душѣ и особенно сильно проявляющійся въ такихъ натурахъ, какъ Элида. Ея мужъ Вангель говоритъ ей: „Ты видишь и воспринимаешь образами и видимыми явленіями. Твое стремленіе къ морю,—твое увлеченіе имъ, этимъ чужестранцемъ,—составляли лишь проявленіе пробудившагося и развивающагося въ тебѣ стремленія къ свободѣ“. Элида—это образъ женщины,

всею душою порывающейся вдаль, въ новую жизнь; она находится при этомъ въ особенно неблагопріятномъ семейномъ положеніи.

„Здѣсь дома,—говоритъ Элида,—нѣтъ рѣшительно ничего, что притягивало и связывало бы меня, я въ этомъ домѣ не пустила корней. Дѣти мнѣ не принадлежатъ, т.-е. я безпочвенная въ домѣ. До такой степени я стала совершенно особнякомъ съ перваго момента своего замужества. Я не хотѣла этого и не противилась этому. Теперь я не нахожу здѣсь никакой привязывающей меня къ мѣсту силы, никакой поддержки, никакой помощи, никакого внутренняго влеченія къ тому, что должно было составить нашу общую духовную собственность".

Но вмѣстѣ съ тѣмъ Элида говоритъ, что „только на свободѣ и подъ собственною отвѣтственностью люди могутъ акклиматизироваться на землѣ". Заключительный аккордъ въ этой пьесѣ напоминаетъ завершеніе пьесы Зудермана „Счастье въ уголкѣ". Вновь захваченныя страстью къ человѣку, котораго онѣ любили въ дѣтствѣ, обѣ женщины не подчиняются могучему магнитному влеченію, а остаются въ семьѣ мужа.

И у Зудермана, и у Ибсена обѣ представительницы полугероическаго типа вышли замужъ за вдовца, обѣ исполняютъ тяжелыя обязанности по отношенію къ дѣтямъ не своимъ, а отъ первой жены мужа. Но онѣ не слѣдуютъ, однако, влеченію своего чувства по тѣмъ соображеніямъ, которыя останавливаютъ Пушкинскую Татьяну: „Я другому отдана и буду вѣкъ ему вѣрна"; онѣ удерживаютъ себя не изъ того сознанія, о которомъ въ пушкинской рѣчи говоритъ Достоевскій, что не можетъ быть истиннаго счастья, основаннаго на несчастіи ближняго,—а остаются онѣ потому, что получаютъ полную возможность уйти.

„Я получила возможность,—говоритъ Элида,—выбрать, поэтому я могла и отказаться! Да, мой дорогой вѣрный Вангель, я вернулась теперь къ тебѣ. Теперь я могла вернуться потому, что я прихожу теперь къ тебѣ свободно, добровольно и подъ собственною отвѣтственностью".

Едва ли можно, однако, въ подобныхъ случаяхъ предсказать полное супружеское счастье. Хотя, по словамъ дѣтей, оба супруга и кажутся „помолвленными", но безконечная вереница земныхъ разочарованій будетъ продолжаться, по всей вѣроятности, въ ихъ жизни, и на это указываетъ

та грусть, которая звучитъ въ словахъ Элиды: „Кто сдѣлался земнымъ существомъ, — тотъ никогда не найдетъ больше дороги въ море, а также къ морской жизни".

Здѣсь проявляется пессимизмъ самого Ибсена, который сознаетъ присутствіе у человѣка стремленія къ свободной, независимой, бродячей жизни безъ цѣпей и оковъ осѣдлой гражданственности. Это стремленіе вдаль, жажду простора и порывы вверхъ Ибсенъ также воплощаетъ въ образѣ дочери „Фру Ингеръ изъ Эстрота"—Элины.

У Гюи де-Мопасана въ одномъ изъ изящныхъ его разсказовъ подъ заглавіемъ „Алума" говорится объ арабской красавицѣ, которая не могла долго жить въ комфортабельной квартирѣ культурнаго европейца, хотя онъ не отказывалъ ей ни въ одной прихоти. Алума, тоскуя по кочевой жизни въ шалашѣ, надолго покидала уютный мирный уголокъ обезпеченной жизни, а потомъ, возвратившись подъ изысканный кровъ, снова начинала тосковать по бездомному, но свободному приволью и, наконецъ, убѣжала съ пастухомъ-оборванцемъ, не будучи въ состояніи жить въ цѣпяхъ и оковахъ размѣренной сытой жизни.

Эта „босяцкая", „горьковская" черта; эта тоска по свободной, перелетной, не стѣсненной ничѣмъ жизни, присуща и многимъ культурнымъ женскимъ личностямъ, она составляетъ въ нѣкоторыхъ типахъ основной элементъ, въ нѣкоторыхъ же натурахъ проявляется внезапно, какъ пробужденіе къ индивидуальной независимости. Алума — дикарка въ полномъ смыслѣ слова.

Въ Элидѣ стремленіе къ индивидуальной свободѣ связано съ любовью къ чужестранцу и гипнотическимъ тяготѣніемъ къ морю. У Норы пробуждается протестъ противъ условности добровольныхъ, но не сознаваемыхъ оковъ, портящихъ жизнь стѣсненіями правъ личности; ради прихоти окружающіе желали видѣть въ ней куколку-игрушку. Пробужденное сознаніе подъ вліяніемъ внезапнаго открытія вызываетъ бурный порывъ къ исканію новыхъ путей. Разладъ съ жизнью у этихъ личностей вызываетъ чувство недовольства, пассивное въ концѣ концовъ у Элиды и активное у Норы; оно заключается въ стремленіи къ болѣе самостоятельной, свободной, счастливой и разумной жизни. Несмотря на разницу внезапнаго пробужденія Норы и воплощенія этого стремленія въ символическомъ образѣ

„чужестранца“ у Элиды, основа этихъ героическихъ порывовъ одна и та же, хотя переходъ отъ пассивнаго къ активному состоянію прямо противоположенъ у этихъ полугероическихъ натуръ.

IV.

Ибсенъ началъ драматическое поприще трагедіями изъ скандинавской исторіи. Онъ нашелъ—по его собственнымъ словамъ—въ исландскихъ родовыхъ сагахъ тѣ настроенія, представленія и мысли, которыя наполняли его и носились передъ нимъ. И онъ создалъ „видѣнія, которыя вызываютъ настроенія, и въ свою очередь эти настроенія вызываютъ видѣнія“. Они носились въ душѣ великаго драматурга. Здѣсь намѣтились два полюса, и къ нимъ могутъ быть сведены почти всѣ героини Ибсена. Два героическіе образа доминируютъ въ его творчествѣ.

Контрастъ активнаго, разрушительнаго и языческаго элемента съ элементомъ пассивнымъ, конструирующимъ и христіанскимъ впервые обрисовывается въ первой пьесѣ, почерпнутой изъ скандинавской исторіи, въ трагедіи „Вожди на Гельголандѣ“. Сага о Нибелунгахъ навѣяла основной мотивъ. Главная героиня пьесы Іордисъ, болѣе мужественная, чѣмъ мужчина, убиваетъ Сигурда за то, что онъ, любившій ее и любимый ею, овладѣвъ ею въ воинскихъ доспѣхахъ Гуннара, передалъ ее своему другу, а самъ женился противъ требованій сердца на кроткой Дагни. Іордисъ желаетъ хоть послѣ смерти связать себя съ Сигурдомъ,—она хочетъ уйти съ нимъ изъ жизни, только чтобы жить вмѣстѣ. Въ языческой обстановкѣ, подъ величественнымъ колоритомъ сѣдой древности, среди суроваго склада жизни викинговъ, намѣтился впервые образъ активнаго, разрушительнаго, мужественнаго и губительнаго типа, который неизбѣжно приводитъ къ катастрофѣ. Іордисъ губитъ любимаго избранника сердца за то, что онъ измѣнилъ идеалу и отдалился отъ него. Іордисъ губитъ и себя, находя въ этой гибели единственный активный выходъ. Отъ этой „языческой“ основы идетъ рядъ героинь все болѣе и болѣе отличающихся по чертамъ характеристики отъ своего первообраза—Іордисъ.

Въ этой группѣ героинь черты активнаго, мужественнаго, разрушительнаго и губительнаго героизма всегда присутствуютъ.

Въ пьесѣ изъ исландскихъ родовыхъ хроникъ „Празднество въ Сольгаугѣ“ Ибсенъ создаетъ образъ полной силы чувствъ и силы воли Маритъ, о происхожденіи которой изъ прототипа Іордисъ самъ заявляетъ въ предисловіи къ этой пьесѣ.

Въ трагедіи „Фру Ингеръ изъ Эстрота“ основной типъ Іордисъ сильно измѣненъ, но главныя черты богатой душевной одаренности, выдающіяся силы ума, находчивости, хитрости, проницательности, какъ силы, которыми владѣетъ активный, разрушительный и губящій героизмъ, основанный на языческомъ міросозерцаніи, приближаютъ Фру Ингеръ изъ Эстрота къ типу Іордисъ. Обѣ онѣ приносятъ наибольшее несчастье тому, кого любятъ.

Фру Ингеръ въ борьбѣ между Норвегіей и Даніей за независимость въ XVI вѣкѣ сдѣлалась вождемъ возстанія норвежцевъ, освободительницею отъ датскаго ига. Фру Ингеръ предполагаетъ, что ея сынъ находится въ лагерѣ мятежникомъ въ качествѣ заложника; страхъ за его существованіе парализуетъ ее въ теченіе всей жизни, и она, ради спасенія сына, приноситъ невольно въ жертву менѣе любимыхъ ею дочерей. Ужасъ въ положеніи матери, лишенной сына, сообщаетъ мистическую окраску побужденіямъ Фру Ингеръ, когда всѣ ея дѣйствія разбиваются злымъ фатумомъ. Личная драма Фру Ингеръ переплетается съ національной борьбой норвежцевъ съ датчанами. Сила судьбы, тяготѣющая надъ героиней, ставитъ ее въ гамлетовское положеніе,—на ней лежитъ обязанность, несоразмѣрная съ ея женскимъ характеромъ и материнскою любовью. Вся ея жизнь представляетъ путь ложнаго героизма односторонней, активной, материнской любви, ради которой приносятся въ жертву всѣ другія чувства и обязанности.

Въ типѣ Гедды Габлеръ активный, языческій и разрушительный героизмъ пріобрѣтаетъ столько новыхъ элементовъ характеристики, что еще далѣе отстоитъ отъ первообраза Іордисъ. Восторженная, экзальтированная, богато одаренная отъ природы, властолюбивая Гедда Габлеръ представляетъ эстетическій характеръ хищнаго склада съ элементами эгоистическаго свободолюбія. Ея героизмъ заключается въ разладѣ ея эстетическаго идеала съ обста-

новкой буржуазнаго дома, въ которомъ она не можетъ и не хочетъ акклиматизироваться. Вступивъ въ бракъ съ Тесманомъ, Гедда Габлеръ имѣла въ виду блестящія надежды на ограниченнаго, трудолюбиваго и самодовольнаго филистера, въ чемъ она горько ошиблась. Стремленіе къ комфорту, привязанность къ низменному аристократическому лоску, нѣкоторые грубые инстинкты и черты содѣйствовали этому неудачному браку. Гордая „валкирія Гедда Габлеръ питаетъ отвращеніе къ болоту меркантильной, будничной обыденщины, въ которой она задыхается. Встрѣча Гедды Габлеръ съ талантливымъ, но слабымъ другомъ дѣтства Левборгомъ является узломъ трагедіи. Гедда Габлеръ желаетъ превосходить всѣхъ, быть выше, независимѣе, превосходнѣе окружающихъ ее лицъ, желаетъ главенствовать. Она чувствуетъ свое умственное и эстетическое превосходство, ее раздражаетъ окружающая пошлость, она негодуетъ на нарушеніе элементарныхъ правилъ вкуса, а внезапно явившійся талантливый Левборгъ не похожъ на то, что ее окружаетъ. За нимъ только одна слабость: онъ подверженъ безпутству. Грубость въ образѣ жизни норвежскаго общества, склонность къ вину при неудовлетворительныхъ условіяхъ для развитія и дѣятельности лицъ съ выдающимися духовными силами среди общаго равнодушія и безразличія, гдѣ соблюдается только свято кодексъ мнимаго свѣтскаго лоска,—эти условія объясняютъ печальное явленіе гибели многихъ талантовъ. Гедда Габлеръ—съ ея языческимъ міросозерцаніемъ—преклоняется предъ силою духовною съ эстетическимъ колоритомъ. Отгадавъ силу необычайнаго ума и выдающагося дарованія въ Левборгѣ, другѣ ея дѣтства, которымъ она по ошибкѣ прежде пренебрегала, Гедда Габлеръ рѣшается на рискованный шагъ— привлечь автора талантливой книги, исправившагося Левборга, къ испытанію, и если оно удастся, то въ вѣнкѣ изъ виноградной лозы Левборгъ долженъ явиться побѣдителемъ.

Трагизмъ пьесы вызывается активнымъ разрушительнымъ элементомъ въ характерѣ Гедды Габлеръ. Она губитъ Левборга въ тотъ моментъ, когда узнаетъ, что онъ не устоялъ въ искушеніи. Гедда Габлеръ сжигаетъ его рукопись, толкаетъ его на самоубійство и, получивъ извѣстіе объ отвратительной картинѣ смерти увлекавшаго ее талантливаго человѣка, преслѣдуемая требованіемъ пошлаго господина, который можетъ ее привлечь къ отвѣтственно-

сти за беззаконный поступокъ съ Левборгомъ,—Гедда Габлеръ кончаетъ съ собой. Эта смерть возбуждаетъ состраданіе, въ ней чувствуется героическая, но ложно направленная сила на почвѣ соединенія эстетическаго съ ницшеанскимъ міросозерцаніемъ въ идеализмѣ Гедды Габлеръ.

V.

Притягательныя силы оригинальной и выдающейся личности дѣлаютъ Гедду Габлеръ обворожительной и выдвигаютъ ее на ступень ложной героини, губящей и гибнущей въ силу ея героическихъ чертъ рѣдкой, изысканной и непримиримой натуры.

Въ типѣ Гедды Габлеръ отразились многія ницшеанскія идеи. Въ ней все противоположно христіанскому идеалу, она чужда альтруизма, стремится къ эстетическому идеалу совершенства, не признаетъ христіанскихъ добродѣтелей. Въ Геддѣ Габлеръ гнѣздится много порочныхъ чертъ, и она не считаетъ необходимымъ бороться съ ними, не облагораживаетъ своего сердца, но ищетъ эстетическаго развитія духовныхъ и физическихъ силъ. Гедда не признаетъ обычной морали. Отрицая мѣщанскую этику, она въ своемъ крайнемъ отрицаніи доходитъ до отрицанія даже всякой морали. Состраданіе чуждо ей, она относится къ нему съ отвращеніемъ, по-ницшеански, думая, что міръ принадлежитъ только сильнымъ, уважая мощь и восхищаясь только силою односторонне-эстетическою, но не этическою. Любознательная и умная, она отличается страстностью и безразсудною горделивою формою признанія только своего внутренняго „я“, которое одно является ея символомъ вѣры, ея кодексомъ въ жизни. Внѣ требованій индивидуальности для нея не существуетъ руководящихъ началъ.

Въ ней отсутствуетъ и общественное развитіе. При сожженіи рукописи въ ней ни на секунду не возникаетъ мысли о томъ, что она совершаетъ преступленіе не только противъ правилъ истинной этики, но и противъ условій развитія науки и серьезныхъ интересовъ общества. Въ ней нѣтъ уваженія и любви ни къ наукѣ, ни къ искусству.

Все для личности—ея лозунгъ, и интересы науки, страдающіе отъ ея поступка, не безпокоятъ Гедды Габлеръ. Въ этомъ смыслѣ она можетъ быть названа нигилисткой, и это—характерная историческая черта выдающейся по развитію представительницы конца девятнадцатаго вѣка. Эстетическое развитіе Гедды Габлеръ главнымъ образомъ выражается въ отрицательномъ отношеніи. Она не можетъ погрузиться въ пошлость жизни, примириться съ болѣе чѣмъ скромнымъ мѣщанскимъ счастьемъ, свыкнуться съ будничными сторонами мелкой филистерской жизни и зарыть въ ней запросы высщей въ эстетическомъ смыслѣ жизни и, такимъ образомъ, отказаться отъ своей индивидуальности.

Въ Геддѣ Габлеръ много отталкивающихъ чертъ; она грубо и надменно относится къ тетушкѣ Юліи, какъ представительницѣ буржуазнаго склада жизни. Она придирается къ ея безвкусному наряду, обижаетъ ее сравненіемъ ея шляпки съ уборомъ горничныхъ; Гедда къ своей подругѣ относится съ высокомѣрнымъ презрѣніемъ, въ то же время едва скрывая зависть къ ея подвигу—возрожденія разгульнаго временно остепенившагося талантливаго Левборга. Гедда Габлеръ властолюбива, а иногда она не чужда и трусости, и это обнаруживается въ лицемѣрномъ ея отношеніи къ своему пошлому ухаживателю Браку.

Гедда Габлеръ не чужда низменнаго любопытства и проявленій чувственности. Она обнаруживаетъ безстыдство при Левборгѣ въ разспросахъ объ его ночныхъ кутежахъ. Самый бракъ ея съ тупымъ филистеромъ, добродушнымъ Тесманомъ, если и основанъ на ошибкѣ при взглядѣ на его большія дарованія и блестящія надежды на будущее,—во всякомъ случаѣ не имѣетъ корешка любви, и она не желаетъ имѣть отпрыска отъ этого сомнительнаго въ этическомъ отношеніи союза не сердецъ, а интересовъ. Въ моментъ дѣйствія пьесы послѣ voyage de noce она питаетъ едва скрываемое отвращеніе и скуку къ благовѣрному и благодушному „мѣщанину-доценту".

Но всѣ эти отталкивающія стороны Гедды Габлеръ, которая не замѣчаетъ за собою ни одного недостатка, ни одной слабости, которая доходитъ до ницшеанскаго самообожествленія своего „я",—все это искупается тѣмъ „святымъ" недовольствомъ, которое дѣлаетъ ее страдалицей жизни. Заключительный, трагическій аккордъ, которымъ не

заканчивается, а внезапно обрывается бурная, мятежная пьеса, этотъ аккордъ смерти примиряетъ съ гордою валкиріей и заставляетъ зрителя все простить несчастной героинѣ, погибшей на пути ложнаго эксцентричнаго и эстетическаго развитія. Въ этомъ актѣ смерти Гедды сплелось много нитей. Здѣсь на первомъ мѣстѣ разочарованіе въ талантѣ, который такъ скоро поддался власти пошлости, разрушеніе иллюзіи, будто Левборгъ явится съ вѣнкомъ изъ виноградной лозы на головѣ, не отуманенный чарами пирушки, а онъ не только не выдержалъ испытанія, но предался безднѣ пошлости и забылъ о своемъ выдающемся трудѣ; тутъ и чувство гнетущаго одиночества, заброшенности, ненависти къ мужу, боязнь скандальнаго процесса, такъ какъ пошлому ея ухаживателю Браку стало извѣстнымъ ея увѣщаніе къ самоубійству Левборга, и онъ пользуется этимъ, чтобы принудить ее сдѣлаться его любовницей. Гедда Габлеръ чувствуетъ себя ослабѣвшей для борьбы за индивидуальность.

Предъ ней два выхода: или погрузиться въ пошлость филистерскаго прозябанія и отказаться отъ эстетическаго идеала жизни,—самаго дорогого, что таилось на днѣ ея сердца, или же сознаться въ томъ, что она разбита жизнью, но вѣрна идеямъ и погибнетъ, не отступивъ отъ своихъ индивидуальныхъ стремленій. Какъ героиня, Гедда Габлеръ выбираетъ второй исходъ, если можно такъ назвать это, и удаляется съ арены жизни, не измѣнивъ того жизненнаго амплуа, которое ставитъ ее головой выше надъ всѣми окружающими ее людьми. Самоубійство Гедды Габлеръ—ложный актъ ложнаго героизма, но именно этотъ трагизмъ и эта гибель, характеризуя Гедду, какъ сильную личность, доказываютъ ложный путь всей ея жизни, ставятъ ее въ разрядъ незаурядныхъ личностей и возводятъ на трагическій пьедесталъ искренно убѣжденной и глубоко настроенной несчастной героини. Гедда Габлеръ несчастна, и жизнь ея оканчивается трагически потому, что ея герой слабъ настолько, что не выноситъ искушенія побыть на пирушкѣ и явиться опять къ ней бодрымъ, съ виноградною лозою на головѣ, какъ Діоскуръ, жрецъ Діонисія, служитель свободнаго и непорабощаемаго веселья. И вотъ Гедда Габлеръ сама проситъ его погибнуть, но погибнуть красиво и предлагаетъ ему револьверъ для самоубійства. Но здѣсь ее ожидаетъ разочарованіе, такъ какъ пуля попала Левборгу

въ животъ, и герой ея не могъ даже въ гибели приблизиться къ ея эстетическому идеалу.

Гедда Габлеръ уходитъ съ арены жизни, уходитъ одинокая, разочарованная во всѣхъ своихъ упованіяхъ и чаяніяхъ въ поискахъ за идеальнымъ въ жизни. Этотъ завершающій мотивъ трагедіи наглядно доказываетъ, что путь всей ея жизни былъ ложный, путь эстетическаго, замкнутаго въ себѣ, самодовлѣющаго эгоизма, путь исканія совершенства для созерцанія и удовлетворенія исключительно представленія объ идеальномъ ради наслажденія этимъ созерцаніемъ безъ этической и общественной основы, это путь, далеко отстоящій отъ истинно героическаго.

VI.

Раскрывъ въ Геддѣ Габлеръ ложные изгибы активнаго разрушительнаго начала на почвѣ эгоистическаго стремленія къ эстетическому идеалу, выросшаго въ условіяхъ ницшеанскаго міросозерцанія, Генрихъ Ибсенъ въ другихъ женскихъ образахъ анализируетъ проявленія ложнаго героизма тоже активнаго, но возникающаго изъ ограниченнаго и узкаго пониманія альтруистическихъ порывовъ. Примѣромъ подобнаго ложнаго героизма является другая женская личность—въ той же пьесѣ „Гедда Габлеръ". Тихая, самоотвержанная Тея, подруга Гедды, является спасительницею Левборга, въ періодъ его разлуки съ увлекавшей его раньше Геддой, когда онъ предался безшабашной и разгульной жизни. Благотворное вліяніе самоотверженной Теи временно извлекаетъ Левборга изъ пучины запоя и разврата, но не надолго. Встрѣча Левборга съ Геддою Габлеръ разрушаетъ это вліяніе Теи и обнаруживаетъ ея сомнительный героизмъ. Быстрое паденіе Левборга раскрываетъ непрочность ея спасенія, а безсиліе и ничтожность ея неглубокой и слабой личности, объясняетъ несостоятельность ея альтруизма. Основную, руководящую въ жизни идею Теи составляетъ не помощь слабому, падшему человѣку, обладающему серьезными внутренними достоинствами,—чтобы онъ совершалъ подвиги въ сферахъ науки, искусства или для общественнаго блага, не выборъ именно такого человѣка, который достоинъ помощи, и трудъ котораго помощи заслуживаетъ,

при условіи глубокаго проникновенія въ его жизненную или отвлеченную задачу, не горячая нераздѣльная привязанность сердца къ избраннику, но ложный героизмъ, не связанное съ душевнымъ укладомъ самой личности стремленіе во что бы то ни стало спасать отъ паденія всевозможные таланты,—сегодня одного, завтра другого, не разбирая кому служитъ эта помощь. Для Теи безразличны какъ внутренній міръ, такъ и идеи героя. Послѣ самоубійста Левборга, когда его рукопись попала въ руки мужа Гедды, Тея видитъ свою задачу въ томъ, чтобы стать вдохновительницею Тесмана, не вникая въ разборъ новыхъ, быстро измѣнившихся условій помощи и цѣлесообразности подобнаго измѣнчиваго героизма. „Не кажется ли тебѣ страннымъ,—говоритъ Гедда Теѣ,—ты теперь сидишь рядомъ съ Тесманомъ, какъ сидѣла вмѣстѣ съ Левборгомъ.“ На эти мѣткія слова и ироническое наблюденіе Тея, наивно не понимая ихъ смысла, обнаруживаетъ ничтожность своего сомнительнаго героизма. „Господи,— говоритъ Тея,— если бы я могла вдохновить также и твоего мужа.“ Содержаніе всей пьесы показываетъ, что служеніе людямъ такъ, какъ служитъ Тея—несостоятельно. Этотъ героизмъ не заслуживаетъ высокой оцѣнки.

У Тургенева въ повѣсти „Наканунѣ“ ярко отмѣченъ типъ истиннаго героизма въ служеніи идеѣ любимаго человѣка у Елены, привязавшейся, приросшей сердцемъ къ идеѣ спасенія родины своего избранника, котораго она полюбила именно за высокую задачу его жизни, и служенію этой идеѣ Елена отдаетъ свои силы и послѣ его смерти.

Въ сопоставленіи Гедды Габлеръ, женщины болѣе старшей по возрасту, сильно чувствующей, сохраняющей въ глубинѣ души память о лучшемъ другѣ юности, разочаровавшейся въ бракѣ, доведенной до отчаянія, до искушенія въ преступленіи) замужней за тупымъ человѣкомъ и юной, кроткой, самоотверженной, смиренной и тихой Теи,—великій норвежскій драматургъ не только представилъ контрастъ двухъ женскихъ ярко очерченныхъ образовъ, но и выразилъ сопоставленіе двухъ міросозерцаній: ницшеанскаго, заключающагося въ стремленіи къ идеалу сверхчеловѣка и высшаго эгоизма съ ненавистью къ обыденности и ея оковамъ, и христіанскаго, заключающагося въ стремленіи къ альтруизму, помощи людямъ, въ самоотверженномъ служеніи труду и дѣлу спасенія. Но, сопоставляя эти міросозерцанія не путемъ силлогизмовъ, какъ это дѣлаютъ мысли-

тели и философы, а путемъ яркихъ образовъ и картинъ, какъ это дѣлаютъ поэты, Генрихъ Ибсенъ взялъ изъ жизни тѣхъ представительницъ, которыя далеко не являются лучшими выразительницами идей. Особенно это надо сказать о выразительницѣ идеи альтруистическаго героизма. Но, несмотря на это, пьеса даетъ яркое выраженіе того міровоззрѣнія, къ которому склоняется авторъ.

„Сестра милосердія“—Тея и „валкирія“—Гедда Габлеръ, представляютъ этическій и эстетическій полюсы, далеко другъ отъ друга отстоящіе. Ибсенъ болѣе склоняетъ симпатію на сторону альтруистическаго міросозерцанія, хотя оно представлено въ тѣни и въ жалкомъ образѣ олицетвореннаго ничтожества сомнительной формы дѣятельности, но въ немъ нѣтъ разрушительнаго элемента. А тотъ конструирующій, созидающій элементъ, который заключается въ альтруистическомъ героизмѣ, ставитъ его выше разрушающаго и губительнаго элемента, обнаруживающагося въ ницшеанскомъ героизмѣ. Христіанское начало въ основѣ альтруистической дѣятельности хоть временно, но подняло талантливаго Левборга на высоту идеала и дало результатъ въ его рукописномъ трудѣ, между тѣмъ какъ языческое начало, лежащее въ основѣ жажды эстетическаго созерцанія, привело только къ катастрофѣ и двойной гибели.

Въ этомъ выводѣ заключается философскій смыслъ глубокой пьесы „Гедда Габлеръ“.

VII.

Рисуя выдающихся женщинъ, Генрихъ Ибсенъ создаетъ такіе женскіе типы, которые имѣютъ врожденное или пріобрѣтенное, тѣсно слившееся со всѣмъ существомъ стремленіе къ идейной силѣ,—стремленіе, приводящее къ героизму. Иногда человѣкъ не притягиваетъ къ себѣ сердце женщины, но идея, проводникомъ которой является личность, сама по себѣ является притягательной и влечетъ къ себѣ, и герой, вдохновленный этой идеей, привлекаетъ и дѣлаетъ даже рабыней этой идеи женщину. Героизмъ женщины въ этомъ случаѣ не является твердымъ и сознательнымъ. Идея не выношена въ душѣ, не родилась и не развилась въ ней органически, а стала дорогой и цѣнной внезапно, опи-

раясь только на нѣкоторыя стремленія, жившія въ сердцѣ. Эти стремленія сами по себѣ развились бы въ иномъ направленіи и дали бы другіе плоды. Но, будучи захвачены силою цѣльной и могучей личности, они подчинились ей всецѣло и слились съ тѣмъ идеаломъ, который только отчасти имъ соотвѣтствуетъ и который воплотился въ любимомъ человѣкѣ. Сама любовь въ этихъ случаяхъ возникаетъ внезапно и не является продуктомъ медленнаго, но твердаго развитія.

Въ образѣ героини подобнаго рода сомнительнаго, отчасти ложнаго героизма является главное дѣйствующее лицо, спутница жизни въ трагедіи Ибсена „Брантъ". Вначалѣ Агнеса была молодою, жизнерадостною дѣвушкою, помолвленной съ молодымъ художникомъ. Она увидѣла Бранта, когда шла, полная счастья, съ женихомъ своимъ, весело любуясь чудной родной природой. Ее поразили суровыя, энергичныя рѣчи жреца закона и долга—Бранта. Брантъ, громившій легкомысленную и эгоистическую радость, указывалъ на необходимость выполнить высшее назначеніе жизни, состоящее въ самоотреченіи. Когда Брантъ рѣшается въ страшную бурю переѣхать заливъ, чтобы, по обязанности священника, дать послѣднее утѣшеніе умирающему рабочему, она видитъ его необыкновенный по самоотверженности подвигъ, тѣмъ болѣе, что никто изъ рыбаковъ не соглашался перевезти его въ эту бурю, и онъ одинъ идетъ къ лодкѣ. Вотъ въ этотъ моментъ, когда Агнеса мгновенно убѣждается въ томъ, что слово и дѣло сливаются нераздѣльно въ могучей личности Бранта, отважная дѣвушка бросается за нимъ въ лодку, увлеченная и разумомъ, и сердцемъ. Она слишкомъ внезапно покидаетъ своего жениха, и имъ обоимъ удается побороть бурю. Сгораемая любовью къ Бранту, она говоритъ, что всюду за нимъ послѣдуетъ. Агнеса слишкомъ мало вдумывается въ его міросозерцаніе. Она знаетъ, но не взвѣшиваетъ всѣ послѣдствія и выводы изъ его принципа служенія долгу, который не допускаетъ ни малѣйшихъ уступокъ или слабостей. Брантъ, фанатикъ идеи самоотреченія, предупреждаетъ ее, что онъ долженъ будетъ покинуть ее, если она въ чемъ-либо измѣнитъ на его суровомъ пути долга. Вся жизнь Агнесы представляется подвижничествомъ во имя той идеи, которой служитъ миссіонеръ въ губительной мѣстности, гдѣ наиболѣе нуждаются въ проповѣди Бранта.

Агнеса служитъ идеѣ суроваго самоотреченія во имя непреклоннаго долга не непосредственно, а чрезъ гипнозъ, постоянно вызываемый и поддерживаемый любимымъ ею избранникомъ. Только умомъ Агнеса подчиняется требованіямъ строгаго аскета и подвижника холодной, твердой вѣры. Строгій ревнитель вѣры и догматическаго, не христіанскаго, а пуританскаго пониманія религіи, ея супругъ убѣждаетъ ее при каждомъ колебаніи, что „лучше ничего, чѣмъ кое-что", настаивая на необходимости безусловнаго повиновенія предварительно выработанному идеалу. Много разъ Агнеса сомнѣвается въ вѣрности идеи, подъ игомъ которой она претерпѣваетъ страданія. Нездоровая, болотистая мѣстность губительна для ея ребенка, о чемъ ее предупреждаетъ врачъ, но она должна жертвовать и своимъ кровнымъ дитятею. Послѣ его смерти, которая — по мнѣнію Бранта—только жертва на пути самоотреченія, Агнеса, по его требованію, разстается съ единственнымъ втайнѣ сохраненнымъ ею предметомъ воспоминанія—платьицемъ ребенка, она со слезами должна изгнать изъ сердца самую мысль объ утратѣ. Но Агнеса не задаетъ суровому подвижнику вопроса: зачѣмъ Брантъ женился и этимъ обнаружилъ слабость и необходимость человѣческихъ жертвъ, которыя она должна принять. Вопреки внутреннему голосу, Агнеса слѣпо идетъ за своимъ повелителемъ, но она выступаетъ не самостоятельнымъ борцомъ, а ищетъ опоры въ словахъ и убѣжденіяхъ Бранта. Нераздѣльно соединивъ въ своемъ воображеніи человѣка съ той идеей, ради которой онъ борется, она приноситъ огромныя жертвы. Когда Брантъ своею суровостью разогналъ своихъ послѣдователей, Агнеса остается съ нимъ, ей даетъ силу быть непреклонно вѣрной его идеѣ любовь къ Бранту и гипнозъ его сильной, могучей личности. Умѣвшая пожертвовать всѣмъ, молчаливо страдавшая и въ изнеможеніи силъ, наконецъ, павшая подъ тяжестью утратъ, Агнеса не обвиняетъ и не упрекаетъ его. Только иногда голосъ сердца подсказываетъ ей мысль о лживости подобнаго героизма, основаннаго на жертвахъ, устланнаго трупами своихъ дѣтей, въ жертву которому, она чувствуетъ, и она сама будетъ принесена. На днѣ ея сердца возникаетъ протестъ, она борется, изнемогаетъ, ищетъ въ мужѣ опоры, слышитъ его твердую, холодную и сильную рѣчь и побѣждаетъ голосъ истины, поднимающійся въ глубинѣ ея личности. Она только съ горемъ говоритъ, что „Церковь Бранта

тѣсна". Дальше этихъ глубоко справедливыхъ и единственно правдивыхъ словъ не простирается ея протестъ. Агнеса безъ анализа и вдумчиваго взгляда подчинилась волѣ Бранта. Въ ней не было и тѣни самостоятельности при этомъ выборѣ. Гипнотическое внушеніе, полное подчиненіе могучей и гордой личности аскета-подвижника побѣдило навѣки эту пассивную героиню, слѣдующую по пути сомнительнаго героизма за своимъ повелителемъ съ вѣрностью оруженосца, съ кротостью овечки, со слѣпымъ подчиненіемъ прозелита. Фанатикъ вѣры околдовалъ ее чарами своей выдающейся личности, и она стала его спутницей, но не вдохновительницей, а почти рабыней его воли.

Въ русской художественной литературѣ, въ романѣ „Наканунѣ", начертанъ обаятельный, но слишкомъ „головной" типъ дѣвушки-спутницы, слѣдующей за героемъ. Сравнительно съ героизмомъ Елены у Тургенева, героизмъ Агнесы представляетъ шагъ назадъ въ томъ смыслѣ, что сердце ибсеновской страдалицы за идеи любимаго человѣка протестуетъ противъ ея идей, между тѣмъ какъ у тургеневской героини сердце въ полной гармоніи съ умомъ,— участвуетъ какъ въ выборѣ избранника, такъ и въ слѣдованіи за нимъ по дорогѣ подвиговъ. Сравнительно съ Теею Агнеса представляетъ болѣе высокій типъ на томъ основаніи, что ея избранникъ не будетъ предметомъ опеки и трудолюбивой помощи сомнительной героини, которая способна помогать всякимъ талантамъ, даже и мнимымъ и въ какомъ угодно эффектномъ и полезномъ дѣлѣ. Агнеса своимъ страданьемъ и смертью запечатлѣла тоже путь своего героизма, какъ и Гедда Габлеръ, доказавъ, что она, разъ ставши на дорогу, не сумѣетъ ни отступить, ни спасать себя. Агнеса, хотя и стоитъ на ложно-христіанскомъ пути, также какъ Гедда на ницшеанскомъ, но обѣ онѣ— выдающіяся личности, представительницы сомнительнаго, но твердаго героизма.

VIII.

Великій норвежскій драматургъ, создавая нѣжные образы героинь,—страдалицъ за идею любимаго человѣка или спасительницъ талантовъ, опорою которымъ онѣ стремят-

ся сдѣлаться для спасенія тонущихъ или слабыхъ волею и даже умомъ, переходитъ отъ изображенія этого сомнительнаго героизма къ героизму отрицательному, ложному, который чаще всего наблюдается въ скучной, будничной жизни.

Подвигъ этихъ псевдо-героинь высоко ставится окружающими, восхваляется, какъ образецъ, хотя отъ него вѣетъ тлетворнымъ ароматомъ прописной морали и традиціонной полумонастырской плѣсенью. Возмущающую живую душу картину представляютъ эти полутрупы, замуровавшіе себя въ душныхъ подвалахъ „долга“ и погребенные заживо въ холодномъ склепѣ „обязанностей“. Но жизнь теплится въ нихъ, и моментами онѣ, подобно очнувшимся отъ летаргическаго сна въ гробу душной прозы, бьются о стѣнки своего собственнаго гроба, стонутъ и мечутся въ предсмертной тоскѣ, въ мучительной жаждѣ „живой“ жизни, въ агоніи выдыхающейся души, и эти стоны раздаются на протяженіи всей трагедіи, завершаясь раздирающимъ сердце финаломъ изъ ряда катастрофъ,—слѣдствіе мрачныхъ жертвъ ихъ самоотверженнаго подвига изъ-за убійственныхъ правилъ самопогребенія. Возмездія на пути ложнаго героизма обнаруживаются въ патетической картинѣ. Протестъ жизни разражается губительнымъ ураганомъ, разрушающимъ всецѣло всѣ ихъ иллюзіи и губящимъ близкихъ имъ лицъ. Переходными типами къ этимъ псевдо-героинямъ являются не-героическія женщины Ибсена. Это обыкновенно робкія, религіозныя существа, постоянно возвращающіяся къ слову „обязанность“, какъ Алина, жена строителя Сольнесъ. Алина—простая, ограниченная и безвольная женщина прозаическаго долга и ревнивая супруга. Она не можетъ быть названа героиней, такъ же какъ и Беата въ пьесѣ „Росмерсгольмъ“. И Беата и Алина—представительницы пассивнаго, апатичнаго склада, прозаическіе типы безъ всякой инииіативы.

Беата напоминаетъ любвеобильную, кроткую жену-страдалицу изъ „Одинокихъ“ у Гауптмана и тотъ же типъ въ пьесѣ „Снѣгъ“ у Пшибышевскаго. Эти кроткія овечки легко устраняются представительницею энергичнаго, активнаго начала жизни съ арены житейской борьбы.

Слабыя и безвольныя „вѣрныя супруги и добродѣтельныя матери“, неспособныя къ борьбѣ, эти будничныя служительницы любви и прощенія, сами уходятъ нерѣдко изъ

жизни, какъ Беата и жена въ пьесѣ „Снѣгъ". Или онѣ стушевываются жизнью и становятся несчастными, какъ Алина, жена строителя Сольнесъ и жена въ пьесѣ „Одинокіе", становясь свидѣтельницами или славной, или жалкой смерти супруга, котораго онѣ любятъ тихою покорною любовью. Это типы „terre à terre", „женщины земли" безъ порывовъ къ морю, безъ страданій за идею, безъ стремленія къ сверхчеловѣческому, безъ борьбы и душевныхъ переворотовъ и бурь сердца.

„Скучныя пѣсни земли" не порождаютъ воспоминаній о пѣсняхъ рая и полетовъ души къ небу.

Сотканныя изъ прозы жизни, онѣ довольствуются этою прозою и удивляются, не понимаютъ и гибнутъ, если у ихъ спутниковъ зажжется лучъ, просвѣтляющій надежду на иную жизнь и озаряющій новые горизонты.

Ихъ соперница, вызвавшая у ихъ спутника дрожаніе струнъ въ замолкнувшей тиши сердца, побѣждаетъ ихъ безъ боя. Но катастрофа неминуема, и онѣ являются жертвами ея. Картины эти—переходная стадія къ явленіямъ ложнаго героизма.

Представительницею ложнаго героизма трагическаго склада является глубоко прочувствованный, художественный образъ г-жи Альвингъ изъ пьесы „Привидѣнія".

Это реальная представительница псевдо-героини семейнаго долга, детально очерченный прозаическій женскій характеръ.

Вышедши замужъ по уговору родственниковъ, молодая дѣвушка безъ средствъ стала женой легкомысленнаго человѣка. Этотъ бракъ по разсчету былъ заключенъ въ то время, когда сердце влекло г-жу Альвингъ къ пастору Мандерсу, сухому, черствому и холодному представителю традиціонной морали. Онъ внушаетъ и поддерживаетъ въ любящей его женщинѣ суровую идею семейнаго долга. Эта идея противорѣчитъ въ данномъ случаѣ требованіямъ совѣсти. Всѣ ея отношенія къ безпутному мужу, который въ ея же домѣ приживаетъ ребенка — Регину, основываются на побѣдѣ надъ голосомъ сердца и вызываютъ необходимость лжи. Г-жа Альвингъ хлопочетъ о сохраненіи хорошей репутаціи мужа. Она желаетъ поддержать его авторитетъ въ глазахъ сына. Сама съ собой въ глубинѣ сердца г-жа Альвингъ называетъ свое замужество продажей и все богатство употребляетъ на добрыя дѣла, увеличивая

средства еще личнымъ трудомъ. Вся ея жизнь основывается, такимъ образомъ, на лжи. Основная идея Норы, запрещающая ей превратиться въ жертву семейнаго долга, послѣ проясненія сознанія объ обязанности человѣка по отношенію къ самому себѣ, чужда г-жѣ Альвингъ. Отсюда вытекаетъ вредное и преувеличенное понятіе объ обязанности жены и матери. Г-жа Альвингъ удаляетъ сына, скрываетъ отъ него всю жизнь его безпутнаго отца и впослѣдствіи даже ложными разсказами вызываетъ въ немъ чувства и представленія противоположныя тяжелой дѣйствительности. Но, когда—по наслѣдственности—къ Освальду перешли порочныя наклонности его отца и болѣзнь мозга, то г-жа Альвингъ находитъ возмездіе за ложныя основы ея жизни. Вся ея послѣдующая жизнь оказалась нагляднымъ доказательствомъ лживости ея героизма. Разница между прошлымъ и новымъ строемъ жизни сказывается въ томъ, что она стала рабою обстоятельствъ и все подчинила идеи долга. Всѣ разсчеты на возможность устроить жизнь по иному рушились, всѣ надежды на будущее оказались обманчивыми. Когда ея пріютъ сгорѣлъ, когда ея сынъ оказался психически разстроеннымъ и моральнымъ уродомъ при многообѣщающихъ указаніяхъ на присутствіе таланта къ живописи, она испытываетъ переворотъ во всѣхъ своихъ основныхъ взглядахъ на жизнь. А горячее чувство къ жрецу холоднаго долга—пастору Мандерсу отравляетъ ея жизнь; навстрѣчу проявленіямъ ея чувства является проповѣдь мнимо - христіанскаго самоотреченія пастора. Г-жа Альвингъ, какъ только поставила потребность сердца на мѣсто нравственной идеи, почувствовала, что все поколебалось въ ея жизни. „Стоило мнѣ, — говоритъ она,—коснуться одного шва, какъ всѣ остальные распоролись сами собою.“ Взглядъ на жизнь, какъ на подвигъ долга, какъ на подвигъ самоотреченія, какъ на побѣду надъ требованіями своего сердца и какъ подчиненіе холодному, разсудочному соображенію,—оказывается несостоятельнымъ, ложнымъ героизмомъ. Если бы даже не случилось никакихъ внѣшнихъ несчастій, если бы даже болѣзнь не перешла къ ея несчастному сыну, то рабство передъ ложнымъ представленіемъ погубило бы жизнь внутреннюю г-жи Альвингъ—въ ея тлетворномъ самопогребеніи во имя псевдо-героической теоріи лжи, во имя идеи долга, рабою котораго она сдѣлалась при возможности жить иначе.

Въ виду крайней распространенности ложнаго героизма въ семейной жизни, среди трагическихъ и мнимо-альтруистическихъ женскихъ характеровъ, пьеса Ибсена „Привидѣнія“ пріобрѣтаетъ интересъ особенно разъясненіемъ вреднаго пути въ ходѣ жизни, лишеннаго благотворныхъ стремленій, вытекающихъ изъ требованій сердца, изъ правильныхъ представленій объ обязанностяхъ человѣка къ самому себѣ, изъ стремленія къ внутренней независимости и къ самосовершенствованію.

„На аренѣ событій, — говоритъ Генрихъ Гейне, — остаются разные пестрые отпечатки ихъ, которые не исчезаютъ, какъ обыкновенныя тѣни, вмѣстѣ съ дѣйствительнымъ явленіемъ, а какъ призраки остаются на землѣ, не замѣчаемые простыми, будничными глазами въ ихъ житейскихъ занятіяхъ, но иногда они становятся ярко видимыми для зоркаго ока.“

Эти привидѣнія окружали г-жу Альвингъ, овладѣли жизнью и, наконецъ, реализировались въ трагическихъ событіяхъ.

IX.

Основаніе истиннаго героизма Генрихъ Ибсенъ видитъ въ уразумѣніи предопредѣленнаго пути и его неизбѣжности, въ уясненіи своего предназначенія на землѣ и своей жизненной роли, какъ орудія прогресса.

Ибсенъ чрезвычайно высоко ставитъ женщинъ „Женщина,—говоритъ Ибсенъ устами одного изъ своихъ героевъ, — всесильна на землѣ, и отъ нея всецѣло зависитъ направить мужчину такъ, какъ того желаетъ Богъ.“ Но для того чтобы понять свое истинное призваніе, необходимо стремиться къ внутреннему самоопредѣленію. Роль женщины великій норвежскій драматургъ видитъ въ томъ, чтобы возбудить въ душѣ истинно-героической натуры сознаніе своего истиннаго призванія, а если онъ уклонился съ этого пути, то героическая задача женщины заключается въ томъ, чтобы вернуть его на истинный путь служенія Богу чрезъ выполненіе этого призванія.

Ребекка Вестъ въ пьесѣ „Росмерсгольмъ“, Гильда изъ драмы „Строитель Сольнесъ“, Ирена въ эпилогѣ ибсеновской драматургіи—являются представительницами истиннаго

героизма. Трагическая гибель героевъ, а иногда и самой героини, не являются всегда указаніемъ на неправильность пути. Въ нѣкоторыхъ же случаяхъ этотъ героизмъ обусловливается именно ложными условіями, въ которыхъ развивается дѣятельность истинной героини. Несмотря на то, что Ребекка Вестъ является представительницею истиннаго героизма, она влечетъ къ гибели и себя и своего избранника, такъ какъ она ошибочно думаетъ, что возможно на несчастіи другого основать свое собственное счастіе. Эта роковая ошибка образуетъ узелъ трагедіи и ея развязку. Ребекка Вестъ пріѣзжаетъ въ Росмерсгольмъ, пріобрѣтаетъ вліяніе на слабаго Росмера, влюбляется въ него, измѣняетъ его убѣжденіе и устраняетъ его жену Беату, которая кончаетъ съ собою.

Двѣ противоположныя натуры приходятъ къ коллизіи, и представительница пассивнаго склада безъ борьбы уступаетъ свою роль дѣвушкѣ энергичной и активной.

Подъ вліяніемъ радикальныхъ воззрѣній Ребекки Вестъ измѣняются религіозныя и политическія воззрѣнія у Росмера. Посредствомъ чтенія и разговоровъ эта удивительная дѣвушка производитъ поворотъ къ альтруизму, къ жизнерадостности и къ дѣятельности у Росмера. Но въ основѣ этой одухотворяющей жизнь Росмера дѣятельности Ребекки Вестъ лежитъ не идеальная задача—вести героя по пути его призванія, но фактическая страсть, эгоистическое желаніе овладѣть душой и всѣмъ существомъ своего избранника. Поэтому, достигнувъ, казалось, своей цѣли, Ребекка Вестъ чувствуетъ, что она совершала не истинный подвигъ, и ея энергія ослабѣваетъ въ тотъ моментъ, когда цѣль ея усилій достигнута. Оба они, и Ребекка и Росмеръ, приходятъ къ сознанію невозможности счастья, сопровождаемаго мученіями совѣсти, и между ними стоитъ трупъ несчастной самоубійцы Беаты.

Они сознаютъ невозможность дальнѣйшей жизни на основахъ гибели третьяго лица; они обрекаютъ себя на смерть и бросаются именно въ тотъ прудъ, гдѣ утонула Беата. Самоотверженный характеръ Беаты, ея любовь къ Росмеру, нежеланіе ея мѣшать его жизни и стать преградою въ его любви къ Ребеккѣ Вестъ вызываютъ просвѣтленіе въ ихъ сердцахъ, очищенныхъ взаимнымъ довѣріемъ, просвѣтленныхъ взаимною любовью и почувствовавшихъ необходимость обречь себя на правую смерть. Эта раз-

вязка пьесы „Росмерсгольмъ“,—во всемъ остальномъ очень похожей по сюжету и характеристикѣ лицъ на пьесу Гауптмана „Одинокіе“ и отчасти на пьесу „Снѣгъ“ Пшибышевскаго, — является проповѣдью правды, и здѣсь сказывается глубокій пессимизмъ норвежскаго драматурга при наблюденіяхъ надъ современной жизнью. Чувствуется въ пьесѣ и могучій оптимизмъ, надежда на реализацію иныхъ людскихъ отношеній и глубокій взглядъ на истинный бракъ и на истинный героизмъ, на осуществленіе счастья въ будущемъ.

Этотъ истинный героизмъ въ столь же ненормальныхъ жизненныхъ условіяхъ обрисованъ Ибсеномъ въ драмѣ „Строитель Сольнесъ“ въ обаятельномъ и сильномъ образѣ Гильды.

Удивительный пріемъ обнаруживается художникомъ современной жизни въ томъ, что Ибсенъ въ пьесѣ „Женщина съ моря“ изображаетъ героиню „Строителя Сольнесъ“ дѣвочкой - подросткомъ съ врожденнымъ смѣлымъ стремленіемъ къ душевнымъ подвигамъ, съ жаждою чего-то интереснаго, что заставило бы почувствовать истинную жизнь; этотъ смѣлый ребенокъ превращается въ восторженную дѣвушку, отстаивающую вѣру въ одного Сольнеса, котораго она желаетъ видѣть на высотѣ призванія однимъ на недосягаемой вершинѣ, осуществившимъ завѣтную мечту вполнѣ свободнымъ. Для Гильды необходимо воплощеніе идеала въ дѣйствіи.

Оба эти облика Гильды находятся въ хронологической зависимости, представляя дальнѣйшее естественное развитіе во времени при благопріятныхъ условіяхъ. Въ основѣ глубокой натуры Гильды лежитъ веселый, живой, полный энтузіазма складъ. Ихъ сближеніе основано на воспоминаніи Гильды о дѣтскомъ разсказѣ Сольнеса, какъ онъ будетъ взбираться на высоту недосягаемой башни до небесъ. Эта мечта, эти порывы къ небу образуютъ ту тайную связь, которая не нарушается многолѣтнею разлукою и возмужалостью обоихъ лицъ. Когда они встрѣчаются снова, то Сольнесъ женатъ, но Гильда не изъ эгоистическихъ побужденій чувственной страсти, какъ Ребекка, а изъ идеальныхъ и чистыхъ стремленій воодушевляетъ Сольнеса взобраться на высоту строимой имъ по ея настоянію башни, выражая этимъ ту мысль, что идеальный человѣкъ въ жизни долженъ сумѣть подняться на высоту

тѣхъ идеаловъ, которые онъ воспроизводитъ въ своей дѣятельности, въ своихъ словахъ, въ своихъ книгахъ, проповѣдяхъ и т. п. Гильда не имѣетъ самостоятельной дѣятельности, она ставитъ своею задачею жизни вдохновить Сольнеса, чтобы онъ воспрянулъ духомъ и возвысился надъ низменнымъ кругомъ мыслей, въ который онъ погруженъ. Она заставляетъ его возвыситься надъ житейскими мелочами, возбуждаетъ въ немъ великодушіе и исправляетъ его низкій поступокъ относительно Рагнара, молодого соперника въ архитектурѣ. Она говоритъ о воздушномъ замкѣ идеальнаго брака, который можетъ создать ихъ счастье. Ихъ отношенія дѣлаются все задушевнѣе и глубже, вслѣдствіе той идеальной духовной основы, которая объединяетъ ихъ сердца.

Гильда, желающая быть вдохновительницею зодчаго, обладаетъ свободолюбивымъ характеромъ и чужда какихъ бы то ни было личныхъ притязаній и разсчетовъ. Символическая пьеса опредѣленно и ясно говоритъ о томъ, что истинный героизмъ дѣвушки и женщины заключается въ томъ, чтобы „направить мужчину такъ, какъ того желаетъ Богъ“, и что женщина „всесильна“ въ этомъ своемъ высокомъ призваніи, что она торжествуетъ, если ея стремленія чисты и идеальны и даже въ томъ случаѣ, если ея избранникъ падаетъ съ высоты, гибнетъ въ борьбѣ за идеалъ и умираетъ смерью храбрыхъ, смертью сильныхъ, смертью гордыхъ, — словомъ, смертью истиннаго героя. Бодростью вѣетъ отъ этой пьесы и, если трагиченъ конецъ, взятый изъ современной жизни, то будущее сулитъ иное, и счастливо то поколѣніе, тотъ народъ, то общество, которое обладаетъ этими истинными героями.

Символизмъ изображенія имѣетъ то цѣнное преимущество, что обобщеніе въ содержаніи пьесы далеко выходитъ за реальные факты, давая просторъ въ пониманіи тѣхъ реальныхъ условій, которыя создаются дѣйствительною жизнью. Эстетическая красота пьесы „Строитель Сольнесъ“ равноцѣнна съ этической и общественной ея силой. Прекрасная, какъ мечта, эта пьеса полна глубокой, истинной поэзіи, которая чаруетъ яснымъ образомъ истинной героини и глубокой, нѣжной и сильной дѣвушки. Гильда влечетъ, какъ вечерняя звѣзда, и настроеніе всей пьесы обаятельно.

Всѣ женскіе образы, до сихъ поръ существующіе въ литературѣ, не достигаютъ той воздушной идеальности,

которая въ символической формѣ отразилась въ дѣвическомъ очаровательномъ образѣ Гильды Вангель, задушевной представительницы истиннаго героизма. Гильда Вангель является единственной героической дѣвушкой, оставляя за собою тѣхъ героинь, которыя къ идеальной задачѣ примѣшиваютъ своебразные и мрачные мотивы. Гильда намѣчаетъ тотъ идеалъ, который грезился Ибсену.

X.

Подобно королю трагедіи, Шекспиру, Ибсенъ противопоставляетъ другъ другу двѣ совершенно различныя по духу женскія личности, и этимъ контрастомъ дѣлаетъ наглядными ихъ характеры.

Двѣ рѣдкія противоположности характера, міросозерцаній, стремленій и жизненныхъ задачъ выступаютъ въ эпилогѣ драматургіи Ибсена—въ пьесѣ „Когда мы мертвые пробуждаемся". У Ибсена нерѣдко герой, слабый волею и душевными силами, проситъ у героини указывать ему теченіе жизни, быть путеводною звѣздой или маякомъ. Если это положеніе изображается въ комедіи, то, подобно „Комедіи любви", Ибсенъ съ сарказмомъ относится къ слабости своего героя, устами женщины шутливо сравниваетъ, напримѣръ, поэта Фалька съ бумажнымъ змѣемъ, который зависитъ отъ бечевки. Эта шутка вызываетъ сознаніе необходимости выработать себѣ самостоятельно путь, и Фалькъ одинъ, въ концѣ концовъ, находитъ дорогу самостоятельнаго поэтическаго призванія. Художникъ Рубекъ отличается безволіемъ, слабостью, боязливостью и полнымъ отсутствіемъ самостоятельности. Но въ молодой періодъ жизни онъ близко сошелся съ Иреной, она была его вдохновительницей, и изъ ихъ союза рождаются созданія искусства. Но эгоистическій Рубекъ назвалъ эту идеальную связь „только эпизодомъ" и оскорбилъ этимъ вдохновительницу, спутницу его таланта и одновременно слишкомъ эгоистичную женщину. Ирена покинула художника Рубека, и замолкъ голосъ его призванія, не вызываемый чарами его вдохновительницы. Рубекъ женился на веселой, безпечной, жизнерадостной Майѣ и забылъ суровую, серьезную и глу-

бокую Ирену. Къ нему перешла поверхностная легкомысленность его новой подруги, но въ глубинѣ души оставался горькій осадокъ мрачной неудовлетворенности. Томительная скука и тоска по идеалу овладѣла талантливымъ сердцемъ художника-скульптора. Въ этотъ-то моментъ, когда онъ готовъ покинуть Майю, дочь земной радости, является вновь Ирена и, упрекая Рубека, напоминаетъ ему богатое поэтическими впечатлѣніями и творчествомъ прошлое. Ирена разъясняетъ причину ихъ разлуки и груститъ о разбитой жизни. Становится яснымъ, что Рубекъ больше не будетъ въ состояніи возвратиться къ творческой дѣятельности. Грустнымъ аккордомъ, полнымъ отчаянія, звучатъ эти рѣчи Ирены и Рубека въ трагедіи, и оба несчастные могутъ испытать только влеченіе погибнуть вмѣстѣ, обнявшись, разстаться съ духовнымъ бытіемъ.

Противоположеніе по духу двухъ различныхъ женскихъ личностей не только служитъ контрастомъ характерамъ Ибсена, но образуетъ узелъ пьесы. Это, напр., обнаруживается въ пьесѣ „Привидѣнія", гдѣ рядомъ съ чистой, холодной, нравственной, прозаической и домовитой псевдо-героиней г-жей Альвингъ выступаетъ заносчиво и надменно нообузданная, тщеславная, похотливая, грубая дочь порока ея мужа, красавица-служанка, интересующаяся ея сыномъ — Регина. Рядомъ съ валкиріей Геддой выступаетъ сестра милосердія Тея, рядомъ съ поэтической Гильдой—прозаичная жена Сольнеса—Алина, скучная своимъ постояннымъ возвращеніемъ къ слову „обязанность". Рядомъ съ страстной, гордой и энергичной соблазнительницей Ребеккой Вестъ—кроткая, тихая и апатичная, но рѣшительная Беата. Столкновеніе этихъ характеровъ обусловливаетъ трагическую развязку; чаще, однако, узелъ трагедіи лежитъ глубже однихъ только контрастовъ характеровъ, но они наглядно обусловливаютъ трагическую сущность въ жизни дѣйствующихъ лицъ. Безъ этого трагедія была бы скрытою, трагическое начало, внутренне подтачивая жизнь персонажей пьесъ, не обнаружилось бы въ видимыхъ фактахъ, въ конкретныхъ явленіяхъ. Рядомъ съ появленіемъ этого контраста въ пьесѣ становится ребромъ вопросъ о предпочтеніи того или иного пути, о сущности бытія, о задачѣ жизни.

Въ символическихъ же пьесахъ Ибсенъ ради обобщающей силы картины рисуетъ иногда только контуры и силуэты, только намеки, указанія и эскизы, давая, однако, имъ

широко-обобщающее значеніе, угадываемое интуитивнымъ путемъ изъ элементовъ пьесъ.

Майя, напримѣръ, символизируетъ силу животной земной радости. Это имя можетъ быть сопоставлено съ древне-индійскимъ представленіемъ о богинѣ плодородія и жизни, какою въ сѣдой древности являлась Майя. Отъ ея грѣхопаденія, по древне-индійскому представленію, произошелъ міръ, поэтому онъ сталъ юдолью скорби и плача:

Срамъ нашей горестной жизни,
Мукъ сосредоточье она.

Ирена напоминаетъ греческое слово „Εἰρήνη" — миръ, покой, тишина.

Въ пьесѣ Ибсена Майя торжествуетъ. Покинутая художникомъ Рубекомъ, она вмѣстѣ съ охотникомъ, сильнымъ грубою физическою силою, распѣваетъ пѣсни жизни, пѣсни радости и при ликующихъ напѣвахъ поднимается вверхъ, въ горы, гдѣ исчезаетъ въ тотъ моментъ, когда Ирена и Рубекъ низвергаются въ пропасть. Радость, веселье и животная жизнь торжествуютъ, въ то время какъ идеальное начало жизни, вдохновеніе и творчество, нуждаясь въ исключительно-благопріятной атмосферѣ, гибнетъ и губитъ своихъ представителей. Въ этомъ заключительномъ минорномъ эпилогѣ сказался пессимизмъ Ибсена при созерцаніи грубой и печальной дѣйствительности. Нигдѣ въ творчествѣ норвежскаго драматурга нельзя найти окончательнаго торжества идеальнаго, возвышеннаго и божественнаго начала въ жизни. Оно въ борьбѣ съ торжествующимъ зломъ обусловливаетъ трагическую развязку. Но эта трагическая развязка иногда прекрасна, она является мрачнымъ апоѳеозомъ торжества идеала въ гибели его защитниковъ и адептовъ. Истинно героическое влечетъ за собой чаще всего истинно трагическое. Древніе эллины находили, что нѣтъ прекраснѣе зрѣлища, какъ борьба человѣка съ судьбою, его страданія и гибель. Это созерцаніе наполняло священнымъ трепетомъ сердца благородныхъ эллиновъ. Идея предопредѣленія, начертаніе Провидѣніемъ пути, замѣнило древне-греческую идею всемогущаго фатума и стала основою яснаго творчества генія Шекспира. Омраченная мистическими элементами, тяготѣющими надъ людьми темными силами привидѣній и призраковъ, остающихся на зем-

лѣ отъ прошлаго, эта идея является главнымъ факторомъ пьесъ Ибсена.

Генрихъ Гейне говоритъ, что „вся исторія человѣчества, которую такъ любятъ раздѣлять по пьесамъ, актамъ и явленіямъ, все же постоянно одна и та же исторія; это лишь замаскированное повтореніе однихъ и тѣхъ же характеровъ и событій, органическій круговоротъ, постоянно начинающійся съ начала; и разъ вы это замѣтите, васъ уже болѣе не возмущаетъ злое, не слишкомъ много радуетъ и доброе, вы смѣетесь надъ глупостью героевъ, которые жертвуютъ собою для облагораживанія и осчастливливанія человѣчества; вы забавляетесь съ мудрымъ хладнокровіемъ".

Сравнивая жизнь человѣчества со сценою, Гейне указываетъ на „Волю", которая является центральной въ мірѣ. Онъ сравниваетъ ее съ суфлеромъ, сидящимъ въ скрытомъ ящикѣ. „Всѣ были, видѣлъ я, зависящими отъ него твореніями, онъ одинъ былъ совершенно самостоятельнымъ въ своемъ таинственномъ ящикѣ."

Эти два настроенія,—пессимистическое и религіозное,—составляютъ основной тонъ въ творчествѣ Ибсена. Но пессимистъ въ настоящемъ, Ибсенъ крайній оптимистъ въ будущемъ. Мистикъ въ обрисовкѣ наблюденій надъ жизнью, онъ свѣтло и радостно смотритъ въ лучезарную даль будущаго. Идея прогресса составляетъ жизненный нервъ его міросозерцанія. Истинное призваніе дѣвушекъ и женщинъ заключается въ томъ, чтобы героически слѣдовать по этому пути и вести за собою людей, поддерживая слабыхъ, поднимая падающихъ и укрѣпляя малодушныхъ. Героическая женщина, по мнѣнію Ибсена, всесильна и прекрасна даже при гибели на этомъ пути. Ея истинный героизмъ обнаруживается въ тотъ моментъ, когда она вступаетъ въ борьбу съ наслѣдственными предразсудками, условностями, добровольными и насильственными оковами, съ устарѣлыми семейными традиціями, ложными взглядами, привитыми воспоминаніемъ и портящими жизнь. Стремясь къ внутренней независимости, къ расширенію самосознанія, къ идейной силѣ, женщина иногда является вдохновительницею героя и служитъ идеалу совершенства и возвышаетъ своего избранника надъ мелочною и низкою жизнью, поднимая его духъ до энтузіазма, разрывая цѣпи, сковывающія жизнь, и направляя мужчину по пути его призванія. Этотъ истин-

ный героизмъ по религіозному представленію Ибсена и составляетъ божественное назначеніе женщины.

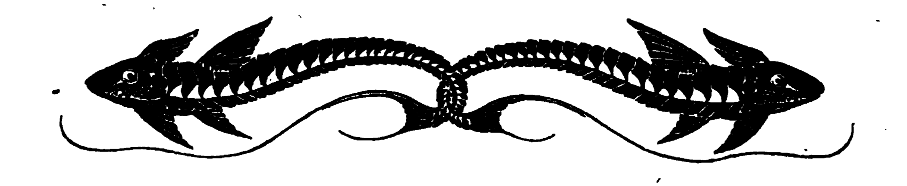
Счастіе личности и счастье человѣчества находятся въ зависимости отъ опредѣленія и развитія скрытаго въ людяхъ ихъ природнаго дарованія и таланта. Въ этомъ пунктѣ интересъ индивидуалистическій совпадаетъ съ соціальнымъ благомъ, и противоположеніе соціалистическаго и индивидуалистическаго міросозерцанія теряетъ почву.

Героиня истинная или пойдетъ сама, при индивидуалистическомъ складѣ натуры, или поведетъ своего избранника, при наклонностяхъ альтруистическихъ, по направленію, намѣченному въ алтарѣ души, въ „святое святыхъ" его психическаго міра, пользуясь духовнымъ кладомъ, глубоко зарытымъ въ тайникахъ сердца.

Истинный героизмъ, миновавъ первый этапъ, заключающійся въ приведеніи къ самосознанію высшаго идеальнаго начала и въ раскрытіи его сущности, въ дальнѣйшемъ проявленіи реализируется въ осуществленіи тѣхъ стремленій, которыя гармонируютъ со всѣмъ психическимъ складомъ и вытекаютъ изъ него. Изъ этого источника пробиваются родники, орошающіе творчество и питающіе ростки духовной дѣятельности.

. Давая истинный смыслъ жизни, этотъ героизмъ доставляетъ цвѣты и плоды духовные, онъ не лишенъ, однако, шиповъ; истинный героизмъ одухотворяетъ жизнь и дѣлаетъ ее прекрасной, возвышенной и изящной и ведетъ къ прогрессивному совершенствованію и истинному счастью при благопріятныхъ условіяхъ.





Забавы ядовитаго злословія. [1])

Homo hominis lupus est.

I.

Въ изумительной по силѣ драматизма нѣмецкой поэмѣ „Niebelungenlied“ разсказывается о гибели цѣлаго рода могучихъ Нибелунговъ. Драматическимъ узломъ поэмы является ссора королевъ, рѣшеніе убить Зигфрида, коварное убійство героя и месть королевы Кримгильды, приводящія, къ общей катастрофѣ. Но зерно драмы заключается въ ужасной силѣ злословія. Зигфридъ своей клятвой снялъ подозрѣніе съ чести высокомѣрной красавицы Брингильды, оскорбленной его супругою Кримгильдою указаніемъ на тайную связь съ нимъ, Зигфридомъ. Между ссорой королевъ и рѣшеніемъ убить Зигфрида чувствуется много недосказаннаго, о чемъ поэтъ предоставляетъ догадаться читателю. Казалось бы, чего же еще нужно Брингильдѣ послѣ клятвы Зигфрида въ ложности обвиненія со стороны его жены. Дѣло, повидимому, кончено. Но пошли разговоры въ публикѣ, поднялось злословіе, имѣвшее реальное основаніе: кольцо и поясъ Брингильды, переданные Зигфридомъ женѣ. Какъ они достались Кримгильдѣ? Не украла же она ихъ, въ самомъ дѣлѣ. Пришлось прислушиваться къ голосу поднявшейся злой молвы. Брингильда оказалась обманутой, осмѣянной. Гунтеръ, ея мужъ, оказался въ комичномъ и непривлекательномъ свѣтѣ,—вотъ зерно злодѣяній

[1]) Рефератъ, читанный авторомъ въ Литературно-Художественномъ кружкѣ въ Москвѣ.

вѣрнаго вассала жены Гунтера, который съ готовностью идетъ навстрѣчу мщенія разгнѣванной королевы Брингильды. Не будь на свѣтѣ злословія, не было бы трагической гибели Нибелунговъ! Въ этомъ грандіозномъ эпическомъ средневѣковомъ произведеніи раскрывается всесокрушающая сила злой молвы, какъ призракъ, тяготѣющій надъ людьми.

Въ 1-й части „Фауста“ Гёте имѣется прелестная сцена у колодца, гдѣ встрѣчаются Гретхенъ и крестьянка Лиза съ ведрами.

Лиза.

Ты ничего о Варѣ не слыхала?

Гретхенъ.

Нѣтъ. Я давно въ народѣ не бывала.

Лиза.

А то Сивилла мнѣ сказала,
Что, наконецъ, и ей пришелъ разсчетъ.
И дѣло! Ей впередъ наука!
Не важничай!

Гретхенъ.

Что съ ней?

Лиза.

Такая штука—
Самъ другъ теперь и ѣстъ и пьетъ!

Гретхенъ.

Ахъ!

Лиза.

По дѣломъ. Съ дружкомъ своимъ
Она довольно потаскалась;
То въ пляскѣ, то въ гуляньи,—съ нимъ
По цѣлымъ днямъ не разставалась;
На красоту все полагалась!
Ей надо первой быть всегда,
Вездѣ ей угощенье надо;
Брала подарки безъ стыда...
Такъ вотъ за это ей награда!
Тогда ей весело жилось;
Теперь раскаяться пришлось.

Гретхенъ.

Бѣдняжка!

Лиза.

Стоитъ ли жалѣть?
По цѣлымъ вечерамъ, бывало,
Насъ мать работать заставляла;
А ей бы все съ дружкомъ сидѣть
У двери на скамьѣ безъ дѣла,—
Ей время весело летѣло!
За то придется ей узнать,
Что значитъ совѣсть потерять!

Гретхенъ.

Онъ женится на ней.

Лиза.

Ну, вотъ!
Получше, чай, невѣстъ найдетъ;
Да ужъ его и слѣдъ простылъ.

Гретхенъ.

Онъ дурно съ нею поступилъ.

Лиза.

Да коль и выйти ей придется,
Ей парни разорвутъ вѣнокъ,
А мы, какъ отъ вѣнца вернется,
Набьемъ соломы на порогъ. (*Уходитъ.*)

Гретхенъ (*одна*).

Какъ прежде гордо я, бывало,
Бѣдняжекъ на смѣхъ поднимала,
Какъ часто надъ чужой бѣдой
Языкъ я зло точила свой!
Какъ часто сдѣлать я старалась
Все черное еще чернѣй,
И какъ невинностью своей
Я неразумно похвалялась;
А все, что къ гибели вело,
Такъ чисто было, такъ свѣтло.

Братъ Гретхенъ, Валентинъ, проклиная несчастную сестру свою, главнымъ мотивомъ обвиненія ставитъ то злое отношеніе, которое встрѣтитъ Маргарита со стороны

„добрыхъ“, какъ онъ говоритъ, людей: „стыдъ, позоръ и нищета тебѣ въ грядущемъ предстоитъ, и коль Господь тебя проститъ,—будь на землѣ ты проклята“. Маргарита извела этимъ свою мать, и эта же боязнь злословія приводитъ ее къ дѣтоубійству. Слѣдствіемъ всѣхъ этихъ ужасныхъ катастрофъ является въ концѣ концовъ сумашествіе несчастной Гётевской героини. Не будь на свѣтѣ злословія, не было бы трагической гибели цѣлой семьи и сумашествія Гретхенъ, которую губитъ надвигающійся призракъ молвы!

У Гауптмана, писателя, съ которымъ никто изъ современныхъ драматурговъ не можетъ поспорить въ разнообразіи литературной дѣятельности, то выражающейся въ формѣ сказочно-символической поэмы-драмы „Потонувшій колоколъ“, то въ пессимистической, „нудной“ картинѣ современныхъ буржуазныхъ нравовъ въ пьесѣ „Одинокіе“, то въ соціальной трагедіи „Ткачи“, послѣдняя трагедія „Роза Берндъ“ имѣетъ много общаго, съ трагедіей „Власть тьмы“ графа Л. Н. Толстого. Онъ задумалъ въ ней удовлетворить тому оригинальному требованію, которое теоретически предъявилъ русскій художественный геній въ трактатѣ „Что такое искусство?“ и практически осуществилъ въ драмѣ изъ народной жизни,—создать драму всеобщую. И послѣднее произведеніе Гауптмана удовлетворяетъ основнымъ требованіямъ драмы, имѣющей въ виду всѣхъ людей. „Роза Берндъ“ такъ же, какъ „Власть тьмы“, можетъ быть предметомъ изумленнаго,—благодаря глубинѣ общественно-психологическаго анализа и широкаго морально-бытового изображенія,—вниманія какъ низшихъ классовъ рабочаго населенія, такъ и высшихъ слоевъ интеллигенціи. Только фарисейская чопорность фальшивой и лицемѣрной мнимой аристократіи будутъ покороблены грубымъ реализмомъ воспроизведенія живой и грубой дѣйствительности. Въ психологическомъ и художественномъ отношеніяхъ „Роза Берндъ“ Гауптмана уступаетъ „Власти тьмы“, такъ какъ въ ней не изображено того глубокаго сердечнаго перелома въ слѣпомъ и невѣжественномъ преступникѣ, того просвѣтленія, которое составляетъ патетическую часть русской народной трагедіи. Рамки Толстовской пьесы шире и хотя заглавіе „Коготокъ увязъ, всей птичкѣ пропасть“ и власть силы тьмы одинаково приложимы къ обеимъ пьесамъ,—но крестьянскій міръ - невѣжественный, темный, слѣпой, несчастный и преступный—изображенъ болѣе всесторонне,

ярче и проникновеннѣе въ русской пьесѣ. Несомнѣнна и большая оригинальность пьесы Толстого, по всей вѣроятности повліявшій на послѣднее созданіе творчества Гауптмана. Трагедія Гауптмана въ 5-ти актахъ. Отъ веселыхъ, радостныхъ, залитыхъ солнцемъ счастья, молодости и любви картинъ свѣтлой жизни черезъ каждый актъ пьеса вноситъ все болѣе и болѣе мрака, тяжести, горя и печали. Минорныя ноты, едва уловимыя въ первомъ актѣ, потомъ становятся преобладающими. Роковое начало, какъ эхо веселой жизни звучащее, какъ бы за сценой, вступаетъ въ свои зловѣщія права. Подобно тому, какъ путешественникъ, вступающій въ горную мѣстность, покидаетъ роскошные луга, освѣщенные лучами солнца, которые на просторѣ обливаютъ тепломъ и свѣтомъ волнистую поверхность полей, какъ бы отражающую тѣни облаковъ, проходящихъ по лучезарному небу, и повсюду колеблющіяся сочныя травы и золотистые хлѣба, и онъ постепенно какъ бы вторгается въ горныя тѣснины, гдѣ все менѣе и менѣе простору, гдѣ грудь дышетъ тяжелѣе, гдѣ лучи солнца скупо задерживаются все надвигающимися громадами, небо видно меньше, а скалы, круче спускаясь, тѣснятся и давятъ, наводя на душу томящія, тяжелыя думы, стѣсненное чувство силится выбиться изъ мрака утесовъ и стремнинъ; узкое же ущелье замыкаетъ со всѣхъ сторонъ Божій міръ и нѣтъ выхода, нѣтъ приволья, все давитъ и томитъ, со всѣхъ сторонъ голыя, отвѣсныя скалы, окружающія все міракомъ, вселяющимъ трепетъ и угнетеніе духа;—такъ все мрачнѣе развивается постепенно ходъ пьесы Гауптмана и заканчивается бурнымъ громовымъ аккордомъ, превращающимъ въ хаосъ неразгаданныхъ тайныхъ ужасовъ жизни свѣтлую, гармоничную вначалѣ картину жизни перваго акта. Трагическій вопль Розы Берндъ, обманутой жизнью, безпомощной и въ силу этой своей безпомощности противъ людского злословія совершившей рядъ преступленій, въ которыхъ поздно каяться, такъ какъ роковой часъ пробилъ, и жизнь многихъ людей разбита навѣки, — этотъ чудовищный вопль Розы раздается и протестуетъ противъ злобы людей, которая превосходитъ звѣриную злобу, и ни одинъ загнанный звѣрь, ни одна слабая птичка, застигнутая хищными коршунами и заклеванная ихъ острыми клювами, не дастъ и слабаго намека на ту сверхъестественную пучину зла, въ которую вовлекла опасность и боязнь силы зло-

словія и погубила Розу Берндъ и ея святошу-жениха, и благочестиваго, набожнаго старосту церковнаго, ея отца, отвергшаго и почти проклявшаго несчастную дочь. Не будь на свѣтѣ злословія, не было бы и всѣхъ этихъ катастрофъ и гибели цѣлыхъ семей!

II.

Крестьянка Роза Берндъ поддалась любви Фламма—владѣльца имѣнія, обязаннаго исполнять должность старшины, здороваго, свѣжаго, жизнерадостнаго человѣка, съ импонирующей и симпатичной наружностью; въ его домѣ она росла и его сына она нянчила до его ранней дѣтской смерти. Старая и больная г-жа Фламмъ, не встающая съ подвижного кресла, не служитъ препятствіемъ ихъ любви. Преградой является людское злословіе, и этимъ пользуется машинистъ при паровой молотилкѣ—Штрекманъ, ловеласъ съ осанкой важничающаго фата, который много думаетъ о себѣ, много собою занимается и знаетъ цѣну своей красоты. Роза же Берндъ—нравственная, трудолюбивая дѣвушка. Дѣтство у нея было горькое, она вынянчила своихъ сестеръ, оставшихся безъ матери; она много настрадалась съ того момента, какъ началась ея любовная связь съ владѣльцемъ имѣнія. По своимъ душевнымъ качествамъ Роза Берндъ напоминаетъ Катюшу Маслову въ романѣ „Воскресеніе" Л. Толстого. Отецъ Розы хилъ, хозяева ему отказали отъ квартиры, и квартира сдана новому скотнику, а тутъ сватается „псалтырникъ", некрасивый переплетчикъ, худой, невзрачный, съ узкой грудью, ограниченный, но дѣловой и получающій достаточный заработокъ, жалкій человѣкъ. Это ея постылый женихъ, и замужество—единственный выходъ изъ удрученнаго, загнаннаго положенія всей семьи. Она знаетъ, что онъ проститъ ей ея грѣхъ съ Фламмомъ. Но не проститъ этого человѣческое злословіе. И вотъ этотъ еще пока подземный вулканъ надвигающагося горя отзывается зловѣщими предзнаменованіями, грозными потрясеніями, которыя глухо раздаются въ ясное, солнечное, теплое майское утро среди зеленыхъ ростковъ, молодыхъ побѣговъ, маленькаго оврага, цвѣтущаго вишневаго дерева, кустовъ лѣсного орѣшника и боярышника, среди ольхи и ивы, у

протекающаго свѣжаго, журчащаго ручейка, на фонѣ мягкаго ландшафта у колокольни деревни въ воскресный день, при громкихъ молодыхъ пѣсняхъ и при словахъ любви, весело оглашающихъ зеленый лугъ. Силой людского злословія пользуется сластолюбецъ Штрекманъ, подглядѣвшій нѣжную сцену между Розой и Фламмомъ. „Д-да, жаль, очень жаль,—говоритъ машинистъ, умѣющій пускать въ ходъ пружины злословія,—но сохрани меня Господь! Чтобы я да пошелъ повсюду осуждать тебя и косточки твои перемывать? Мнѣ-то какое до этого дѣло? Зачѣмъ знать, по какимъ путямъ-дорогамъ ты идешь."

Пущенная имъ злая молва, судя по намекамъ Розы, уже вынудила повѣситься на балкѣ дома одну молодую дѣвушку—Марію Шубертъ.

Но Розѣ не пришло еще время вѣшаться. Она будетъ сначала задаривать машиниста злословія деньгами; чтобы оно не переходило съ его убійственной молотилкой изъ села въ село, она будетъ умолять на колѣняхъ, ползать, пресмыкаться передъ этимъ сильнымъ злымъ словомъ человѣкомъ, пока онъ не пуститъ въ ходъ насилія, а потомъ уже надругается надъ ней, вотъ тогда не помогутъ мягкія вкрадчивыя рѣчи смиреннаго, кроткаго святоши—ея жениха и добрыя слова больной доброй жены Фламма. Не помогутъ потому, что Розу, какъ и Гретхенъ, боязнь злословія приведетъ къ дѣтоубійству и клятвопреступленію ложной присяги. А ея возлюбленный Фламмъ отрекается отъ нея, узнавъ о позорящихъ ее событіяхъ, онъ не съумѣлъ понять ихъ истинную причину и бросилъ въ нее несмываемое обвиненіе въ полномъ безчестіи.

Бомарше, устами одного изъ своихъ героевъ, доктора Бартело въ „Севильскомъ цирюльникѣ", сравниваетъ злословіе такъ же, какъ и клевету, съ комомъ сорвавшимся со снѣговой вершины горы, который, присоединяя по пути снѣжинки, превращается въ громадную лавину, погребающую цѣлыя селенія, превращая ихъ въ кладбища.

Розу Берндъ губитъ угрожающая опасность злословія и вѣроломство машиниста, этого механизма злословія. Это ясно обнаруживается въ отношеніяхъ Розы къ Штрекману.

Роза (*говоритъ съ возрастающимъ безпокойствомъ*).

Штрекманъ!.. Я накопила двѣнадцать талеровъ...

Штрекманъ.

Положимъ, скопила ты гораздо больше, Розина!

Роза.

Ну, ладно! Весь скарбъ свой я тебѣ отдамъ! Всѣ крохи мои я къ ногамъ твоимъ брошу... Я принесу тебѣ все, до послѣдняго пфеннига... Только сжалься надо мной, Штрекманъ! (*Она съ мольбой старается схватить его руки, которыя онъ отнимаетъ.*)

Штрекманъ.

Денегъ я не возьму...

Роза.

Штрекманъ... Ради всего на свѣтѣ, нѣтъ, нѣтъ!..

Штрекманъ.

Скажи мнѣ только одно, возьмешься ли ты, наконецъ, за разумъ.

Роза.

Если хоть одинъ человѣкъ въ деревнѣ узнаетъ...

Штрекманъ.

Вотъ что тебя безпокоитъ! Такъ никому нѣтъ надобности узнавать объ этомъ... Только сама себя не выдавай, а тамъ уже никто ничего не пронюхаетъ. Такъ какъ же? Я вѣдь вотъ какъ влюбленъ въ тебя.

Эти преслѣдованія Штрекмана и угрозы продолжаютъ звучать и возобновляются на протяженіи всей пьесы и истязуютъ и губятъ несчастную жертву, опасающуюся злой молвы.

Существуетъ особенный видъ злословія, который можетъ быть названъ партійнымъ, общественнымъ злословіемъ. Если общественная группа не симпатизируетъ какому-либо учрежденію, то, не ограничиваясь полезнымъ анализомъ и критикою этого учрежденія, эта партія пользуется всякимъ подходящимъ и неподходящимъ случаемъ для того, чтобы наложить тѣнь на это учрежденіе. Противники суда присяжныхъ, напр., не только критикуютъ основы этого учрежденія, но злобствуютъ и предаются злословію, огульно обвиняя этотъ судъ, указывая, напримѣръ, что онъ потвор-

ствуетъ преступности. Это злословіе только съ перваго взгляда можетъ показаться ничтожнымъ. Напротивъ, такой взглядъ въ печати и, не менѣе того, въ обществѣ является причиною ужасныхъ бѣдствій; на одно изъ этихъ бѣдствій указываетъ Левъ Толтой въ романѣ „Воскресеніе":

— Посмотрите какую нелѣпость вынесли, — сказалъ предсѣдатель суда въ дѣлѣ Катюши Масловой члену суда налѣво.—Вѣдь это каторжныя работы, а она не виновата.

— Ну, какъ не виновата,—сказалъ строгій членъ суда.

— Да просто не виновата. По моему, это случай примѣненія 818 статьи (818 статья гласитъ о томъ, что если судъ найдетъ обвиненіе несправедливымъ, то онъ можетъ отмѣнить рѣшеніе присяжныхъ).

— Какъ вы думаете,—обратился предсѣдатель къ доброму члену суда.

— Я думаю тоже, что слѣдовало бы, — сказалъ онъ.

— А вы,—обратился предсѣдатель къ сердитому члену суда.

— Ни въ какомъ случаѣ, — отвѣтилъ онъ рѣшительно.—И такъ уже газеты говорятъ, что присяжные оправдываютъ преступниковъ; что же заговорятъ, когда судъ оправдаетъ. Я не согласенъ ни въ какомъ случаѣ.

Предсѣдатель посмотрѣлъ на часы.

— Жаль, но что же дѣлать,—и онъ подалъ вопросы старшинѣ для прочтенія.

Всѣ встали, и старшина, переминаясь съ ноги на ногу, откашлялся и прочелъ вопросы и отвѣты. Всѣ судейскіе: секретарь, адвокаты, даже прокуроръ выразили удивленіе.

Боязнь огульнаго осужденія, злыхъ словъ,—вотъ причины лжеобвиненія Масловой. Злословіе вредно не только въ моменты дѣйствія, имѣя активное значеніе, но оно заключаетъ въ себѣ и скрытую, потенціальную энергію, переходящую въ дѣятельную, кинетическую, когда призракъ этого чудовища становится передъ людскимъ взоромъ, и тогда онъ заставляетъ ихъ творить зло и наводнять жизнь ужасами.

III.

Чтобы понять всесокрушающую силу злословія, надо имѣть въ виду одно позорное качество человѣческой души.

Это качество — злорадство. Толстой въ разсказѣ „Смерть Ивана Ильича“ описываетъ ту радость, которая возникаетъ въ душѣ человѣка при горестномъ извѣстіи, касающемся не слишкомъ близкихъ ему людей,—радость, что это несчастіе случилось не съ нимъ, а съ другимъ именно человѣкомъ. Это злорадное чувство, тщательно скрываемое при трагическихъ извѣстіяхъ, выходитъ ярко наружу при извѣстіяхъ, не имѣющихъ, повидимому, трагическаго конца.

Если можно присоединить къ этому комическій колоритъ, то люди съ наивною радостью предаются злословію. Обычнымъ условіемъ этого явленія становится преувеличенное представленіе, питающее злорадное чувство. Въ жизни мало радостей, и злорадство замѣняетъ ясное и свѣтлое начало, освѣжающее жизнь, какъ свѣтъ солнца замѣняется ложнымъ фальшивымъ блескомъ бенгальскаго искусственнаго огня, отъ котораго распространяется чадъ и удушающій, ядовитый угаръ; этотъ искусственный свѣтъ утѣшаетъ, какъ блестки дешеваго и злого остроумія, неприхотливую и жадную, какъ дѣти, къ развлеченіямъ толпу.

Грибоѣдовъ въ послѣднемъ актѣ безсмертной комедіи рисуетъ поразительно быструю и нелѣпую градацію въ развитіи злого слуха, случайно и мимоходомъ пущеннаго Софьей противъ Чацкаго. Великій сатирикъ московскаго общества какъ бы противополагаетъ честный и смѣлый протестъ пылкаго энтузіаста Чацкаго, нападающаго на общественную неправду, фальшь, низкопоклонство, лесть и прислуживаніе—злому злословію московскаго общества Молчалиныхъ, Фамусовыхъ и Загорѣцкихъ. Обличительныя тирады Чацкаго заставляютъ Фамусова зажимать уши, и голосъ протестанта за правду представляетъ „гласъ вопіющаго въ пустынѣ“. Злое же и нелѣпое слово Софьи попадаетъ какъ разъ въ тонъ злораднаго московскаго общества. Контрастъ искренняго гражданскаго протеста, отъ котораго отворачивается общество, и радости при злословіи составляютъ сильную, значительную и очень цѣнную сторону въ „Горе отъ ума“. Московское общество съ наслажденіемъ варьируетъ веселую тему на разные лады, преувеличивая ее до неузнаваемости. Комедія „Мизантропъ“ Мольера повліяла на созданіе „Горе отъ ума“, какъ прототипомъ Чацкаго—Мизантропомъ-Альцестомъ, такъ и многими деталями. А въ комедіи „Мизантропъ“ обрисовывается салонъ ко-

кетки Селимены, который является пріютомъ, оранжереей и ареной злословія.

Ричардъ Шериданъ, англійскій драматургъ XVIII вѣка, создалъ комедію съ заглавіемъ, не вполнѣ подходящимъ къ сюжету, въ которой центральнымъ лицомъ является лицемѣръ, какъ бы свѣтскій англійскій Тартюфъ. Но заглавіе „Школа злословія“ подходитъ къ салону леди Снирвель, который напоминаетъ гостиную кокетки Селимены, гдѣ создаются и распространяются свѣтскія сплетни; здѣсь законодательницы молвы способны держать агентовъ, которые по одному ихъ слову помѣщаютъ въ газетахъ пасквили на кого угодно, подкупаютъ свидѣтелей, сводятъ и разводятъ мужей. Леди Снирвель держитъ въ своихъ рукахъ всѣ нити злословя Лондона. Это салонное злословіе въ комедіи Шеридана доведено до крайней степени цинизма и наглости. Любители злословія разсказываютъ въ гостиной хозяина, къ которому они пришли, цѣлую выдуманную исторію объ его мнимой дуэли, о горѣ его жены, которую именно они пріѣхали какъ бы навѣстить. Въ комедіи „Школа злословія“, обрисовывающей довольно ярко зарожденіе и культивировку злословія, не указывается тѣхъ слѣдствій, которыя вносятся злословіемъ въ жизнь. Не указано въ пьесѣ „Школа злословія“ того губительнаго вліянія на ходъ человѣческой жизни, которое порождается не только самимъ злословіемъ, но даже его надвигающимся призракомъ, который пугаетъ слабыя души, приводя ихъ отъ вовсе неприступныхъ, хотя и предосудительныхъ, поступковъ къ поступкамъ преступнымъ, которые должны стать щитомъ, большею частью крайне ненадежнымъ, противъ осужденія въ дѣлахъ, считающихся въ силу тѣхъ или другихъ традицій и взглядовъ предосудительными. Злость нерѣдко въ представленіи людей граничитъ съ умомъ, а острота безъ злости считается прѣсной, почти неудачной. Злое начало даетъ ей ту пикантность, которая дѣлаетъ остроту пряной и веселой, злымъ, ядовитымъ весельемъ. Нерѣдко люди, не отличающіеся умомъ, но пропитанные желчью, слывутъ за умниковъ.

Спокойное, безпристрастное сужденіе мало нравится, потому что мало радуетъ, оно вызываетъ мысль, но не волнуетъ. Не анализируя цѣнность радости и волненія, человѣкъ даже мягкій поддается злословію, окрашивающему жизнь какимъ-то веселымъ и игривымъ задоромъ и антигуманнымъ, но радостнымъ настроеніемъ. Поддерживается

злословіе, вытекающее такимъ образомъ изъ злорадства, лицемѣріемъ, фальшивою обходительностью и даже лживой привѣтливостью отношеній. Общимъ правиломъ становится торжество злыхъ языковъ; такъ что „худая слава бѣжитъ, хорошая лежитъ“, „ругать за глаза“ является какъ бы обычнымъ правомъ каждаго человѣка, а злословіе солью въ общественной трапезѣ, приправою салонной бесѣды и лакомымъ блюдомъ изысканнаго дессерта.

Тургеневъ, пессимистически относящійся къ человѣческой природѣ, зналъ эту черту,—иногда слабость, а иногда и преступность людского рода. Онъ осмѣялъ ее въ мало извѣстномъ „стихотвореніи въ прозѣ“ подъ довольно рѣзкимъ заглавіемъ: „Дуракъ“. Человѣкъ, бывшій крайне ограниченнымъ, незамѣтнымъ, нашелъ средство прослыть умникомъ и остроумнымъ. Для этого стоило ему только рѣшить разъ навсегда ругать все, что ему хвалятъ и что попадается на глаза, называя отсталыми тѣхъ, кто не подчиняется съ перваго слова его рѣзко отрицательному отзыву.

„Злюка! Желчевикъ!“—начинали толковать о дуракѣ его знакомые.—„Но какая голова! И какой языкъ!“—прибавляли другіе. „О, да, онъ—талантъ.“ Кончилось тѣмъ, что издатель одной газеты предложилъ дураку завѣдывать у него критическимъ отдѣломъ рецензій *).

И дуракъ сталъ критиковать все и всѣхъ, нисколько не мѣняя манеры своей, ни своихъ восклицаній. Теперь онъ, кричавшій нѣкогда противъ авторитетовъ, самъ авторитетъ, а юноши передъ нимъ благоговѣютъ и боятся его.

Да и какъ имъ быть, бѣднымъ юношамъ?

Хоть и не слѣдуетъ — вообще говоря—благоговѣть... но тутъ, поди, не возблагоговѣй: въ отсталые люди попадешь.

Житье дуракамъ между трусами!

Встрѣтился дураку,—о злословіи печати разсказываетъ Тургеневъ, — на улицѣ знакомый и принялся хвалить извѣстнаго живописца...

— Помилуйте! — воскликнулъ дуракъ. — Живописецъ этотъ давно сданъ въ архивъ... Вы этого не знаете?.. Я отъ васъ этого не ожидалъ... Вы отсталый человѣкъ.

Знакомый испугался и тотчасъ согласился съ дуракомъ.

---

*) Дѣдушка Крыловъ, великій баснописецъ, еще рѣзче отозвался въ баснѣ „Свинья“ о такихъ рецензентахъ-хулителяхъ: „Ну, какъ же критика Хавроніей не назвать, который, что ни станетъ разбирать, способенъ лишь одно дурное видѣть“.

— Какую прекрасную книгу я прочелъ сегодня!—говоритъ ему другой знакомый.

— Помилуйте!—воскликнулъ дуракъ.—Какъ вамъ не стыдно! Никуда эта книга не годится; всѣ на нее давно махнули рукой. Вы этого не знаете? Вы отсталый человѣкъ!

И этотъ знакомый испугался и согласился съ дуракомъ.

— Что за чудесный человѣкъ мой другъ N. N.,—говоритъ дураку третій знакомый.—Вотъ истинно благородное существо!

— Помилуйте,—воскликнулъ дуракъ.—N. N. завѣдомый подлецъ. Родню всю ограбилъ. Кто жъ этого не знаетъ? Вы осталый человѣкъ!

Третій знакомый тоже испугался и согласился съ дуракомъ, отступился отъ друга.

И кого бы, что бы ни хвалили при дуракѣ—у него на все была одна отповѣдь. Развѣ иногда прибавитъ съ укоризной: „А вы все еще вѣрите въ авторитетъ?“

IV.

Типъ Собакевича печати распространенъ, пользуется почетомъ и одобреніемъ, часто незаслуженными. Что бы ни попалось, кромѣ установленныхъ геніевъ, на глаза такому Собакевичу, изъ устъ его извергаются потоки бранныхъ словъ рѣзкаго и отрицательнаго отзыва. Если ему хвалятъ книгу или произведеніе искусства, онъ ихъ, на чемъ свѣтъ стоитъ, бранитъ. И такимъ Собакевичамъ даютъ нерѣдко мѣсто оцѣнщиковъ и рецензентовъ, и они ругаютъ все сплеча, а ихъ читаютъ съ злымъ удовольствіемъ, и они слывутъ преумными людьми. Это чрезвычайно мѣткое наблюденіе Тургенева, рисующее цѣлый яркій типъ, можетъ имѣть и другую психологію. Въ основу любителя злословія можетъ лечь не желаніе казаться умнѣе, но озлобленность и ожесточенность и тогда вырисовывается типъ такого отъявленнаго скептика, чудака и хулителя всѣхъ и всего, какъ Тургеневскій типъ изъ повѣсти „Рудинъ“, типъ неудовлетвореннаго человѣка, не попавшаго на университетскую каѳедру,—Пигасова. Его остроуміе, колкости, ядовитый смѣхъ служатъ источникомъ злого веселья и развлеченія въ домѣ помѣщицы Лагунской. А такіе злые остряки цѣ-

нятся въ обществѣ, которое не трудится разсматривать, что представляетъ гражданскую скорбь и мужественный сарказмъ, вытекающій изъ мильона терзаній и гражданскихъ мукъ души, и что представляетъ собою простое злословіе, которое можетъ производить ядовитые цвѣты и терпкіе плоды, а нерѣдко и губительные соки убійственнаго цвѣтка „Анчара“:

Природа жаждущихъ степей
Его въ день гнѣва народила
И зелень мертвую вѣтвей
И корни ядомъ напоила.

*
* *

Ядъ каплетъ сквозь его кору,
Къ полудню растопясь отъ зною,
И застываетъ ввечеру
Густой прозрачною смолою.

*
* *

Къ нему и птица не летитъ,
И тигръ нейдетъ, лишь вихорь черный
На древо смерти набѣжитъ—
И мчится прочь уже тлетворный.

*
* *

И если туча оросить,
Блуждая, листъ его дремучій,
Съ его вѣтвей ужъ ядовитъ
Стекаетъ дождь въ песокъ горючій.

Подобно Анчару, этому дереву яда, злословіе распространяетъ всюду свои ужасы, забирается, уподобляясь сыщику, въ самые потаенные уголки жизни и изъ малыхъ искорокъ производитъ пожаръ. Кричащіе факты литературы и жизни неоспоримо свидѣтельствуютъ объ этомъ. Изъ невиннаго препровожденія времени, изъ мелкой забавы и лицемѣрнаго осужденія въ томъ, въ чемъ впослѣдствіи или ранѣе провинились или провинятся сами обвинители,--изъ этого иногда легкомысленнаго, иногда злонамѣреннаго осужденія создается сила, сокрушающая цѣлыя семьи и приводящая къ преступленіямъ—съ цѣлью укрыться отъ злословія—жертву, виновную въ нарушеніи установленныхъ нормъ жизни, которыя тщательно и ревниво поддерживаются большинствомъ; злословіе не желаетъ знать, что „живая“ жизнь не можетъ замкнуться и обледенѣть въ формахъ, догматически и неуклонно выработанныхъ жизнью отжившихъ поколѣній. Живыя новыя души ищутъ живыхъ и новыхъ путей, нерѣдко расходящихся съ утоптанными доро-

гами, на-стражѣ которыхъ стоитъ общественная косность и рутина. Ядовитая смола Анчара несетъ съ собой гибель и горе тому, въ кого попадаютъ стрѣлы, напитанныя этою смолою. Но не менѣе ядовиты стрѣлы общественнаго злословія. Пушкинъ, какъ бы предчувствуя свою роковую кончину, воспроизвелъ мысли Онѣгина о силѣ общественнаго мнѣнія, въ которое проникнетъ злословіе, возникшее на почвѣ мелкаго оскорбленнаго самолюбія, ревности и зависти:

Ужъ поздно, время улетѣло...
Къ тому жъ—онъ мыслитъ—въ это дѣло
Вмѣшался старый дуэлистъ;
Онъ золъ, онъ сплетникъ, онъ рѣчистъ.
Конечно, быть должно презрѣнье
Цѣной его забавныхъ словъ;
Но шопотъ, хохотня глупцовъ...
И вотъ—общественное мнѣнье.
Пружина чести, нашъ кумиръ!
И вотъ на чемъ вертится міръ!

Всѣмъ извѣстно, что пріемный сынъ голландскаго посланника Дантесъ ухаживалъ за красавицей женой Пушкина. Всѣ вельможи, князья, знатные люди, въ обществѣ которыхъ любила проводить время жена Пушкина, подмѣчали это. Злословіе нашло себѣ рѣдкую добычу. Распускали о ней дурную молву. Не разъ Пушкинъ замѣчалъ на многихъ лицахъ улыбку при своемъ появленіи въ обществѣ. Сперва великій поэтъ не понималъ, надъ чѣмъ смѣются, но какъ только понялъ, то сейчасъ же потребовалъ, чтобы Дантесъ прекратилъ свои ухаживанія. Но Дантесъ не унимался. Тогда Пушкинъ вызвалъ его на поединокъ, и Дантесъ... убилъ Пушкина. Лермонтовъ въ стихотвореніи: „Памяти Пушкина“ именно злословіемъ объясняетъ роковую кончину его:

Не вы ль его такъ долго гнали,
Его свободный, чудный даръ
И для потѣхи возбуждали чуть затаившійся пожаръ.
Что жъ, веселитесь!
Онъ мученій послѣднихъ
Перенесть не могъ...
Угасъ, какъ свѣточъ, дивный геній,
Увялъ торжественный вѣнокъ.

„Для потѣхи“ говорились злыя слова про Пушкина, и глумленіе надъ поэтомъ было причиной катастрофы.

Разные виды злословія имѣютъ одно основаніе. Именно—несоотвѣтствіе между традиціоннымъ представленіемъ

и поступками лица, осуждаемаго и порицаемаго. Злословіе вытекаетъ изъ такого вида осужденія, который не вдается въ анализъ причинъ, породившихъ явленіе, не требуетъ объясненія условій, при которыхъ возникаютъ предосудительные поступки, не вникаетъ въ сущность дѣла, обыкновенно глубоко закрытую отъ постороннихъ взглядовъ. Подобный свѣтъ — непріятенъ злословію, и оно бѣжитъ отъ освѣщающихъ лучей внутренней правды, довольствуясь формальнымъ несоотвѣтствіемъ поступковъ и дѣлъ съ общепринятыми воззрѣніями, не произнося своевременно приговора въ присутствіи преслѣдуемаго лица, а таясь и прячась и только экивоками давая понять о присутствіи враждебной силы.

Въ печати такое злословіе, исходящее изъ устъ героевъ басни Крылова, или Тургеневскаго „стихотворенія въ прозѣ“, таинственно прячется и бросаетъ камни изъ засады. Выискиваются всевозможныя средства, ничѣмъ не брезгаютъ для достиженія этой цѣли. Если книга или статья задѣнетъ профессіональные интересы, то злословіе принимаетъ характеръ сплоченнаго большинства, противъ котораго протестуетъ докторъ Штокманъ у Ибсена, подвергшійся всѣмъ ужасамъ сплоченнаго злословія.

Но люди не любятъ долго заниматься чужими дѣлами,—и злая молва тухнетъ сама собой, поэтому лучшее средство противъ злословія—его совершенно игнорировать, не принимая близко къ сердцу.

V.

Исторія литературы даетъ много примѣровъ злословія. Самымъ трагическимъ изъ нихъ, которымъ интересовались и судьбу котораго воспѣвали и Гёте, и Байронъ, и Батюшковъ, является судьба Торквато-Тассо. Современные ему знатоки и цѣнители сочли нужнымъ доказать свою самостоятельность, жестоко напали на нѣкоторыя подробности и требовали передѣлки поэмы „Освобожденный Іерусалимъ“. Ихъ замѣчанія для самолюбиваго поэта были страшно обидны. Соперники и завистники постарались воспользоваться неблагопріятнымъ мнѣніемъ „знатоковъ“ объ его поэмѣ, чтобъ уронить поэта въ глазахъ общества и вліятельныхъ

лицъ. Потрясти истинное значеніе поэтическаго труда Тассо имъ не удалось, но это злословіе неблагопріятно подѣйствовало на развитіе поэтическаго дарованія и художественнаго таланта итальянскаго генія. Упреки злостныхъ хулителей, литературныхъ старовѣровъ, не одобрявшихъ сентиментальности и католическаго духа поэмы, возгласы фарисеевъ религіи, нападавшихъ на неумѣстность романтическихъ выдумокъ въ серьезной благочестивой поэмѣ, подѣйствовали на мягкаго, женственнаго, несамоувѣреннаго Тассо. Онъ, послѣ многихъ терзаній душевныхъ, пишетъ продолженіе поэмы, въ которомъ отбрасываетъ романтическія прикрасы и сухо излагаетъ идеи, вычитанныя изъ авторитетовъ Церкви, въ формѣ ложно поэтической, крайне искусственной. Такъ бываетъ съ натурами робкими, деликатными и неспособными къ борьбѣ съ обстоятельствами.

Подобный же переломъ наблюдается въ исторіи развитія драматическаго творчества мягкаго и женственнаго Расина, испугавшагося людского злословія,—руководимаго литературными старовѣрами,—и перешедшаго отъ геніальныхъ трагедій, въ родѣ „Федры", къ произведеніямъ въ стилѣ богословскомъ, искусственномъ, въ родѣ „Эсѳири". Только могучія, самоувѣренныя, художественныя натуры, въ родѣ Байрона, не подчиняясь злословію, остаются незыблемыми, какъ гранитныя скалы, въ томъ направленіи творчества, къ которому „влечетъ ихъ свободный умъ"... Геніи, вносящіе въ міръ новое, подвергаются нерѣдко преслѣдованію, если это новое колеблетъ устарѣлыя начала жизни и традиціонныя воззрѣнія; трудна дорога и тѣхъ, кто не понравится чѣмъ-либо и станетъ мишенью для злословія.

Злословіе салонное, которое осмѣиваютъ Мольеръ и Шериданъ въ „Школѣ злословія", злословіе въ защиту рутины и мракобѣсія, которое бичуетъ Грибоѣдовъ, злословіе моральное въ защиту чистоты нравовъ, о которомъ скорбятъ Гёте и Гауптманъ, злословіе для потѣхи, о которомъ вспоминаютъ Лермонтовъ и Пушкинъ, злословіе печати, о которомъ говорятъ Тургеневъ и Толстой,—все это какъ бы соки одного и того же древа яда — Анчара, но только въ различныхъ дозахъ входящее въ общественное мнѣніе, порождающее бѣды и катастрофы и лживо опирающееся на возвышенные мотивы и благородныя побужденія. Салонное злословіе, при которомъ вышиваютъ по канвѣ мелкихъ

слабостей и недостатковъ, близко соприкасается съ тѣмъ, что носитъ названіе „перемыванія косточекъ своихъ ближнихъ“ и нерѣдко связано со сплетнями. Провинціальная и кружковая жизнь, гдѣ люди живутъ какъ бы подъ стекляннымъ колпакомъ, куда можетъ заглянуть всякій желающій, составляетъ необходимое условіе свѣтскаго злословія. Разсказы и романы лучшихъ писателей и беллетристовъ нерѣдко касались этого жизненнаго вопроса. Лицемѣріе, зарожденное сначала въ домашней обстановкѣ, переносится потомъ въ сферу болѣе широкую.

Лицемѣріе обостряетъ глумленіе. Какъ кинжалъ въ рукѣ предателя, опасенъ этотъ видъ злословія въ связи съ лицемѣріемъ. Человѣка принимаютъ съ раскрытыми объятіями для того, чтобы, нѣсколько минутъ спустя, поглумиться надъ нимъ, а въ другой разъ, чтобы распустить самую ядовитую небылицу или, что еще хуже, самую искусную смѣсь истины съ ложью, портящую репутацію. Взаимное недоброжелательство въ постоянной борьбѣ всѣхъ противъ всѣхъ за почетъ, за жениховъ, за мѣсто на базарѣ житейской суеты — диктуютъ людямъ злыя слова и среди общества порождаютъ типъ виртуозовъ злословія.

Чтобы понизить цѣнность качествъ труда или даже таланта на маленькомъ или большомъ житейскомъ рынкѣ, изъ-за соревнованія, зависти и борьбы за существованіе,— злословіе пускаетъ тонкіе корешки и, какъ цѣпкое колючее растеніе, охватываетъ свою жертву со всѣхъ сторонъ, мѣшая свободной и легкой жизни. Тысячами булавочныхъ уколовъ оно пронизываетъ, надоѣдая и изнуряя своей гнусной назойливостью. Буря въ стаканѣ воды принимаетъ грандіозные размѣры, и любители дѣлать „черное еще чернѣе“ пользуются всякими промахами, недостатками, оплошностями, чтобы волновать чувства и увлекать умы даже тѣхъ, кто въ состояніи понять, повидимому, ничтожность этихъ промаховъ. Поднимается свара и смута и много шума изъ пустяковъ. Устраивается нравственная пытка, сопровождаемая набожными фарисейскими воздыханіями защитниковъ формальной морали и мнимыми блюстителями чистоты нравовъ. Привлекаются высокіе принципы, во имя которыхъ возмущаются артисты злословія, не признающіе самыхъ простыхъ правъ личности и относящіеся съ пренебреженіемъ къ внутренней сторонѣ дѣла. Но какъ бы искусно ни дѣйствовали виртуозы злословія, втянуть въ себя

всѣхъ и все они не могутъ. Среди общаго хора злословія раздаются диссонансы, нарушающіе зловѣщую гармонію. Концертъ не удается, и постепенно изъ этихъ диссонансовъ можетъ возникнуть хоръ другихъ голосовъ, если личность не испугается. Если личность не принимаетъ близко къ сердцу ни призрака злословія, какъ Гретхенъ и Роза Берндъ, ни самаго злословія, какъ героиня средневѣковаго эпоса, высокомѣрная красавица Брингильда, ни осужденія общественнаго, какъ Онѣгинъ у Пушкина, ни тѣхъ обвиненій, которыя столь часто раздаются противъ литераторовъ, которые нарушаютъ традиціонную или профессіональную мораль, ни обвиненія въ безуміи, какъ Чацкій, ни злословія рецензентовъ, ругающихъ отсталыми тѣхъ, кто не соглашается съ ихъ огульными осужденіями,—словомъ, если личность ставитъ судъ своей искренней совѣсти и чести выше суда злословія, а судъ общественный не смѣшиваетъ съ сужденіями отдѣльныхъ лицъ, то злословіе потухаетъ, какъ гаснетъ костеръ, въ который не подкладываютъ горючаго матеріала. А то обстоятельство, что количество дуэлей отъ эпохи Пушкина до нашихъ дней все уменьшается—свидѣтельствуетъ о томъ, что само общественное мнѣніе не всегда поддается эпидемической заразѣ злословія и, не боясь упрековъ въ отсталости, безнравственности и равнодушіи, противодѣйствуетъ губительной силѣ артистовъ и виртуозовъ этого унизительнаго искусства.

VI.

Злословіе — это злая молва, т.-е. порицаніе по существу дѣла ложное, несправедливое и вытекающее изъ недобрыхъ побужденій со стороны недоброжелателей, — это глумленіе, язвительные уколы, грязные намеки, многозначительныя умалчиванія хорошихъ сторонъ, — это иногда просто злой жестъ, злая мина лица, — словомъ, часто неуловимыя средства для возбужденія и усиленія злой воли, направленной, со злымъ умысломъ, злорадствомъ или легкомысліемъ, — это огульное одностороннее осужденіе безъ желанія вникнуть, понять, обсудить, взвѣсить всѣ стороны дѣла, всѣ причины и условія факта или явленія.

Мелкій видъ злословія называется зубоскальствомъ. Оно направлено на ничтожныя отклоненія реальнаго отъ

обычнаго или нормальнаго, какъ напримѣръ, высмѣиваніе безвкусія, уродства, угловатости и прочее.

Противоположностью злословію является гражданскій смѣхъ. Здѣсь дѣйствуютъ не недоброжелатели одного лица, а друзья общества. Порицаніе имѣетъ свой raison d'être въ томъ случаѣ, если оно опирается, а не маскируется только, какъ въ случаяхъ злословія, на идеальныя основы и обнаруживаетъ и достоинства и недостатки дѣла не съ цѣлью повредить личности.

Профессоръ высшей нормальной школы въ Парижѣ Бергсонъ въ книгѣ „Смѣхъ въ жизни и на сценѣ" говоритъ: „Каждый членъ общества долженъ приспособляться къ окружающему, а не замыкаться въ своемъ характерѣ, какъ въ раковинѣ. Вотъ почему оно „скоблитъ" каждаго, если не угрозою наказанія, то перспективой оскорбленій, которыя, какъ бы легки они ни были, все же всегда чувствительны. Такова должна быть роль смѣха. Всегда нѣсколько оскорбительный для того, противъ кого онъ направленъ, смѣхъ, дѣйствительно, является орудіемъ общественной выправки." Справедливость мнѣнія Бергсона оправдывается тѣмъ значеніемъ, какое имѣетъ общественное мнѣніе въ случаяхъ, когда его судъ совпадаетъ съ внутреннимъ осужденіемъ человѣка. Осужденіе и осмѣяніе имѣютъ истинное значеніе въ томъ случаѣ, если они вытекаютъ изъ „противоположенія дѣйствительному идеальнаго, того, что существуетъ, тому, что должно быть". Вотъ только въ этомъ случаѣ осужденіе не будетъ злословіемъ, и смѣхъ не будетъ наружнымъ проявленіемъ внутренняго злорадства.

Изъ этихъ элементовъ беретъ свое начало иронія и юморъ, и это служитъ единственнымъ источникомъ возникновенія истинной и высокой комедіи, между тѣмъ какъ изъ злословія на почвѣ злорадства возникаютъ пасквили, каррикатуры, высмѣиванія въ худшемъ смыслѣ этого слова и тѣ отталкивающія и злобствующія статьи, въ которыхъ видно одно только „черное", которое, какъ говоритъ Гретхенъ, намѣренно еще чернѣе представлено. „Иногда,—говоритъ Бергсонъ,—высказываютъ то, что должно быть, притворяясь, что вѣрятъ, будто оно дѣйствительно существуетъ: въ этомъ состоитъ иронія. Иногда, напротивъ, кропотливо и робко описываютъ то, что есть, дѣлая видъ будто вѣрятъ, что именно такъ должно быть; къ этому пріему часто прибѣгаетъ юморъ. Юморъ, понимаемый такимъ образомъ, является противо-

положностью ироніи. Оба они — юморъ и иронія — представляютъ форму сатиры". „Иронія усиливается по мѣрѣ того, какъ человѣкъ поднимается все выше и выше, увлекаясь идеей блага, долженствующаго быть." „Юморъ же усиливается, напротивъ, спускаясь все ниже и ниже къ самому центру зла, чтобы съ полнымъ безстрастіемъ вскрыть всѣ его детали." Вотъ истинныя и серьезныя основы сужденій и вытекающаго изъ нихъ осмѣянія и осужденія. Все же остальное представляетъ собою продукты злословія, болѣе часто наблюдаемаго въ обществѣ, нежели продукты ироніи, юмора и осужденія, основаннаго на противоположеніи дѣйствительнаго — идеальному, правильному. „Смѣхъ, — говоритъ Бергсонъ, — не можетъ считаться безусловно справедливымъ, тѣмъ болѣе не можетъ онъ быть добрымъ. Его цѣль устрашать, оскорбляя. Онъ не достигъ бы этого, если бы природа не оставила даже въ самыхъ лучшихъ изъ людей небольшой запасъ злобы или, по крайней мѣрѣ, насмѣшливости. Здѣсь мы не нашли бы ничего лестнаго для себя." И на этомъ пунктѣ останавливается изслѣдованіе Бергсона.

Дѣйствительно, здѣсь мѣсто уже не чистому смѣху, а злословію. Прежде всего, является очевидный выводъ, что интимная жизнь людей не можетъ подлежать обсужденію. Обсужденію справедливому и безпристрастному подлежитъ только то, что дано для обсужденія. Для этого служатъ предметы искусства, литературы, выводы философіи и науки и явленія общественной жизни. Жизнь, лишенная этихъ интересовъ, страдаетъ пустотой, и отсюда вниманіе обращается на тѣ событія, на тѣ отношенія, которыя не могутъ, не должны привлекать вниманія, и самый невинный выводъ, самое невинное на первый взглядъ сужденіе можетъ въ конечномъ итогѣ стать зерномъ, изъ котораго произрастаетъ, при соотвѣтствующихъ условіяхъ, древо-ядъ, отравляющее жизнь.

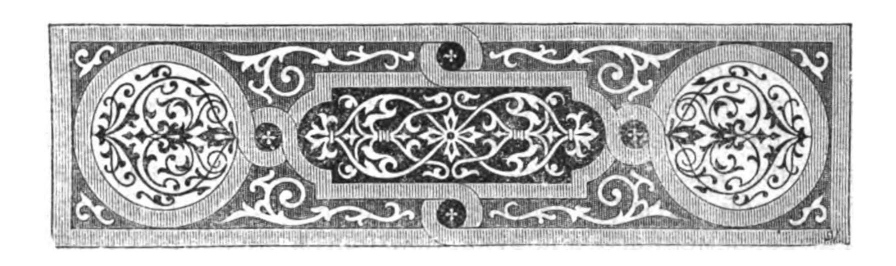
Если продукты искусства, литературы, философіи и науки открываютъ лабиринтъ духа ихъ творцовъ, то это не даетъ права вторгаться въ душу, въ интимную жизнь, въ личныя отношенія ихъ создателей. Заключенія отъ произведенія къ творцу, къ его намѣреніямъ, душевнымъ личнымъ качествамъ, къ его интимной жизни, его сокровеннымъ чертамъ и въ особенности къ его личнымъ отношеніямъ къ лицамъ, явленіямъ и вопросамъ, не затронутымъ непосредственно въ произведеніяхъ, — является вреднымъ вторженіемъ въ обиходъ запретной интимной жизни, вторже-

ніемъ, которое должно вызвать протестъ въ лицахъ, сохраняющихъ уваженіе къ человѣку, къ его внутреннему міру *). Нарушеніе этихъ элементарныхъ требованій, встрѣчаемое въ кружкахъ семейныхъ, общественныхъ и въ печати, свидѣтельствуетъ о правонарушеніи законовъ этическихъ и основъ общежитія. Оно представляетъ печальное явленіе, которое испытываетъ каждый выходящій на арену общественной дѣятельности, если только онъ становится замѣтнымъ въ силу вольныхъ или невольныхъ рѣшеній судьбы. Едва ли это будетъ излишнимъ пуризмомъ, такъ какъ факты неоспоримо свидѣтельствуютъ о тѣхъ бѣдахъ, а иногда и ужасахъ, которые являются слѣдствіемъ нарушенія этихъ серьезныхъ истинъ. Въ особенности опасно злословіе злоязычныхъ хулителей въ печати.

Строгій судъ общества надъ явленіями подобнаго рода можетъ быть единственной гарантіей правъ чести, которыя оберегаютъ индивидуальную свободу и являются этическою необходимостью культурной гражданственности. Комъ грязи, поднятый для загрязненія личности или учреждения при этихъ условіяхъ общественнаго самосознанія, будетъ грязнить только тѣхъ, кто его поднимаетъ съ загрязненной земли. Это устранитъ печальныя явленія злого и пристрастнаго отношенія, которое вызывается злословіемъ, поддерживается злословіемъ и не имѣетъ иного значенія, какъ проявленіе злорадства, низменной и позорной черты человѣческой души, ея темныхъ силъ, или вызывается завистью, соревнованіемъ, борьбою за существованіе, словомъ, эгоистическими и грубыми сторонами жизни личной, групповой и общественной.

Гласъ народа является гласомъ Божьимъ тогда, когда въ немъ звучатъ струны сердца, гуманная справедливость и „ко благу чистая любовь“, когда нѣтъ въ немъ и тѣни злословія, ядъ котораго напоминаетъ тлетворные соки Анчара. Его губительная сила порождаетъ бѣдствія и ужасы, стоны и проклятья, горе и печаль, и вездѣ, куда только проникнутъ признаки и дѣйствія этого начала, царитъ злое самодовольство и затемнѣніе общественнаго и личнаго самосознанія.

*) Здѣсь не имѣется въ виду анализъ личностей писателей, художниковъ и вообще геніевъ съ научной точки зрѣнія, на основаніи писемъ, мемуаровъ и другихъ документовъ, гдѣ самая цѣль возвышаетъ точку зрѣнія на „святое святыхъ“ души талантовъ и на тѣ пятна, которыя присутствуютъ на всякомъ солнцѣ.



Крахъ обезличенной души.

(Очеркъ о **Л. Андреевѣ**.)

„Губя нѣкоторыхъ, правда спасаетъ человѣка.“ *Л. Андреевъ.*

I.

Въ настоящее время выяснилась та дорога, которая избрана Л. Андреевымъ въ эпическомъ творчествѣ.

Леонидъ Андреевъ покинулъ путь безпочвеннаго и безформеннаго декадентства, которому излишнюю дань онъ выплатилъ эскизами „Стѣна“, „Смѣхъ“ и „Набатъ“; оставилъ въ сторонѣ, прославленный великими русскими и западно-европейскими геніями XIX вѣка торный и твердый трактъ реализма для того, чтобы проложить себѣ свою собственную, вполнѣ оригинальную и глубоко проникновенную борозду на литературной нивѣ.*)

Его заинтересовало художественное воплощеніе человѣка-звѣря въ моментъ его тяжелыхъ терзаній въ пароксизмахъ чувственности въ разсказахъ: „Бездна“ и „Въ туманѣ“, окутанныхъ ѣдкимъ, удушающимъ угаромъ удручающаго настроенія торжества темныхъ силъ.

Побуждаемый экзальтированностью натуры, влекомый мистическими устоями мрачнаго и тревожнаго міросозерцанія, этотъ болѣзненно талантливый мученикъ и мучитель современнаго мятущагося поколѣнія, алчущаго и жаждущаго правды,—правды глубокой, всеобъемлющей и проникновенной,—Леонидъ Андреевъ ищетъ серьезнаго, тяжелаго, больного и мятежнаго наслажденія въ фиксаціи духовнаго взора на моменты терзанія сердца, дисгармоніи, горя и нестер-

*) Критическій очеркъ о Леонидѣ Андреевѣ и его прежнемъ творчествѣ помѣщенъ въ книгѣ „Симптомы литературной эволюціи“. *Е. Ж.*

пимыхъ ужасовъ жизни. Погружая скальпель психіатрическаго подчасъ анализа въ раны человѣческаго духа, внѣдряясь въ нихъ и извлекая гной и язвы, онъ, какъ мыслитель, ищетъ выхода, какъ терапевтъ, изучаетъ способы исцѣленія, какъ скептикъ, мучительно жаждущій вѣры, этой ахиллесовой пяты (по выраженію поэта-пессимиста Баратынскаго) современнаго человѣка, приходитъ иногда въ отчаяніе, не видитъ ничего, кромѣ ужасовъ жизни и ея непобѣдимыхъ мрачныхъ тайнъ и неисцѣлимыхъ вопіющихъ золъ.

Явленія ужасающаго и устрашающаго въ подлунномъ мірѣ населяютъ фантазію чудовищными образами, положеніями и сценами, взятыми изъ исключительныхъ моментовъ и событій жизни; они запугиваютъ автора, омрачаютъ его художественный, проницательный взоръ, разстраиваютъ духовный міръ нарушеніемъ внутренней гармоніи и, не находя ни объясненій, ни разгадки, превращаютъ созерцаніе въ мистическій экстазъ, выражающійся мѣстами почти мистическимъ бредомъ, претворяютъ описываемую жизнь въ мрачную долину скорби и неразрѣшимыхъ коллизій. Если понимать слово *мистификація* не въ обычномъ смыслѣ окутыванія реальнаго случая въ обманчивую пелену лжи съ цѣлью извратить дѣйствительность ради насмѣшки или одураченья,—а придать словамъ *мистификація жизни* значеніе мистическаго творческаго пафоса, при которомъ наблюденія надъ жизнью совершаются сквозь омрачающую призму, наполняющую всѣ сферы бытія удручающимъ ужасомъ, которымъ искренно переполнено омраченное сердце испуганнаго жизнью художника, который способенъ проникать только въ ужасающую сторону сокровенныхъ тайнъ жизни,— то въ этомъ пониманіи раскроется основная черта таланта Леонида Андреева, его специфическая особенность, ярче всего отразившаяся въ болѣе позднихъ его разсказахъ и слабо, но несомнѣнно выступающая и во всѣхъ его болѣе раннихъ произведеніяхъ. *)

Вездѣ за реальной оболочкой проникновенное чувство художника угадываетъ супранатуральную сущность.

*) Недостатками творчества Л. Андреева часто являются: придуманность сюжета, непослѣдовательное его развитіе, непослѣдовательное и немотивированное развитіе характеровъ, психологическая неясность и неполнота въ изображеніи, аффектированность стиля, вычурность языка. Менѣе всего эти недостатки выступаютъ въ простомъ, ясномъ, послѣдовательномъ, близкомъ къ толстовскому ясному и чистому творчеству,—въ разсказѣ „Жили-были“. Реализмъ этого разсказа прозраченъ и доступенъ, простъ и трогателенъ, какъ нѣкоторыя изъ повѣстей „великаго писателя земли русской“,—особенно первая половина.

Этой стороны творчества не чужды и другія выдающіеся современные беллетристы, но она не составляетъ главнаго и наиболѣе глубокаго нерва въ ихъ художественной организаціи.

У Короленко въ разсказахъ „Нестрашное“ и „Слѣпой музыкантъ“ наблюдается отчасти эта черта,—мистификація жизни.

Въ повѣсти Короленко о студентѣ, сошедшемъ съ ума при видѣ раздавленнаго мозга самоубійцы, его товарища, мистическій пафосъ творчества проявляется въ слабой степени. Мистическое начало чуждо здоровому, жизнерадостному и въ общемъ бодрому творчеству Короленко.

У Чехова въ разсказѣ „Страхъ“ слегка затрагивается въ разговорѣ и исповѣди ея слабаго, безвольнаго, „никчемнаго“, развинченнаго, чисто „чеховскаго“ героя тема ужаса. Эта „нудная“ исповѣдь характерна въ томъ отношеніи, что она, ужасая, запугивая, вмѣстѣ съ тѣмъ указываетъ на то, что этотъ страхъ не тотъ, который внушаютъ человѣку видѣнія потусторонняго міра, не страхъ романтическихъ ужасовъ, не страхъ тѣней и привидѣній, а страхъ предъ ужасами самой обыкновенной реальной жизни.

„Наша жизнь,—говоритъ чеховскій герой,—и загробная жизнь одинаково непонятны и страшны. Кто боится привидѣній, тотъ долженъ бояться и меня, и этихъ огней, и неба, такъ какъ все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менѣе, чѣмъ выходцы съ того свѣта. Принцъ Гамлетъ не убивалъ себя потому, что боялся тѣхъ видѣній, которыя, быть-можетъ, посѣтили бы его смертный сонъ, этотъ его знаменитый монологъ мнѣ нравится, но откровенно говоря, онъ никогда не трогалъ меня за душу. Признаюсь вамъ, какъ другу, я иногда, въ тоскливыя минуты, рисовалъ себѣ свой смертный часъ, моя фантазія изобрѣла тысячу самыхъ мрачныхъ видѣній, и мнѣ удавалось доводить себя до мучительной экзальтаціи, до кошмара, и это, увѣряю васъ, мнѣ не казалось страшнѣе дѣйствительности. Что и говорить — страшны видѣнія, но страшна и жизнь. Я, голубчикъ, не понимаю и боюсь жизни. Не знаю, быть-можетъ, я больной, свихнувшійся человѣкъ. Нормальному, здоровому человѣку кажется, что онъ понимаетъ все, что видитъ и слышитъ, а я вотъ утерялъ это „кажется“ и изо дня въ день отравляю себя страхомъ. Есть болѣзнь — боязнь пространства, такъ вотъ я боленъ бо-

лѣзнью жизни. Когда я лежу на травѣ и долго смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимаетъ, то мнѣ кажется, что ея жизнь состоитъ изъ сильнаго ужаса, и въ ней я вижу самого себя.“

„Мнѣ все страшно. Я человѣкъ отъ природы не глубокій и мало интересуюсь такими вопросами, какъ загробный міръ, судьбы человѣчества, и вообще рѣдко уношусь въ высь небесную. Мнѣ страшна главнымъ образомъ обыденщина, отъ которой никто изъ насъ не можетъ спрятаться. Я неспособенъ различать, что въ моихъ поступкахъ правда и что ложь, и они тревожатъ меня; я сознаю, что условія жизни и воспоминанія заключили меня въ тѣсный кругъ лжи, и они тревожатъ меня, что вся моя жизнь есть не что иное, какъ ежедневная забота о томъ, чтобы обманывать себя и людей и не замѣчать этого, и мнѣ страшно отъ мысли, что я до самой смерти не выберусь изъ этой лжи.“

Иллюстрацій къ этой длинной тирадѣ чеховскаго героя можно было бы привести не мало изъ произведеній Леонида Андреева не только въ формѣ отдѣльныхъ выраженій, но и въ сюжетѣ цѣлаго разсказа; напримѣръ, въ разсказѣ о Василіи Ѳивейскомъ онъ называетъ жизнь „вѣчно лгущею.“

„Подъ долгіе стоны осенней ночи, подъ звуки безумныхъ рѣчей, *когда сама вѣчно лгущая жизнь* словно обнажала свои темныя, таинственныя нѣдра,— въ его (Василія Ѳивейскаго) помраченномъ сознаніи мелькала, какъ зарница, чудовищная мысль о какомъ-то чудесномъ воскресеніи, о какой-то далекой и чудесной возможности“. Цѣлыя повѣствованія, какъ, напримѣръ, безформенный эскизъ „Ложь“ въ стилѣ декадентства трактуетъ объ этомъ *).

Но необходимо имѣть въ виду, что та примитивная философія страха жизни, которую исповѣдуетъ чеховскій герой, или которая изрѣдка проявляется въ разсказахъ Короленко, у Леонида Андреева является въ чрезвычайно сложной концепціи съ другими сторонами его творческаго духа и, опираясь на мистическое міросозерціе и на свое-

*) Въ пьесѣ „Къ звѣздамъ“, которая является произведеніемъ полуреальнымъ, полусимволическимъ, эта *мистификація* жизни входитъ какъ незначительный элементъ. Она сквозитъ, напримѣръ, въ сравненіи русскаго ученаго жизни съ музеемъ восковыхъ фигуръ, въ которомъ человѣкъ днемъ развлекаетъ другихъ и себя, а ночью пребываетъ съ глазу на глазъ со страшной промблемой смерти среди воспоминаній объ ужасахъ.

образный талантъ, создаетъ причудливую ткань для узоровъ его творческой фантазіи. Фосфорическій блескъ мистическаго пафоса можетъ казаться искусственнымъ освѣщеніемъ выдуманныхъ ситуацій, искусственно нанизанныхъ событій согласно опредѣленнымъ намѣреніямъ.

Но при болѣе внимательномъ изученіи можно найти не мало элементовъ общихъ въ больномъ творчествѣ Леонида Андреева и въ тѣхъ жизненныхъ явленіяхъ, которыя одухотворяли творчество нѣмецкаго сказочнаго необузданнаго таланта Гофмана, мрачнаго спиритуалиста Эдгара Поэ и современнаго экзальтированнаго реформатора въ области полупсихіатрическаго романа Станислава Пшибышевскаго. Міръ мрачныхъ, жизненныхъ видѣній, агонія страсти и больныхъ грезъ, опьяненіе чувственнымъ, звѣрскимъ энтузіазмомъ и низменными терзаніями рядомъ съ демоническими порывами—оргіями мятежной души, — вотъ общіе мотивы этихъ различныхъ по степени и сферамъ творчества талантовъ.

Въ творчество Леонида Андреева проникло не мало и мучительныхъ сторонъ литературнаго дара Достоевскаго. Изображеніе страданій, ведущихъ жестокимъ путемъ къ умиротворенію порочныхъ и грѣховныхъ вожделѣній и очищающихъ и возвышающихъ душу, повліяло на литературную, а также и на философскую сторону дарованія Л. Андреева. По словамъ Брандеса, талантъ заключается въ способности „вызывать видѣнія и настроенія, видѣнія при помощи настроеній и настроенія при помощи видѣній".

Русскіе же таланты отличаются способностью къ расчлененію души и склонностью къ исканію рѣшенія глубокихъ душевныхъ проблемъ. Эти черты и характерны для Леонида Андреева въ его литературномъ творчествѣ.

II.

У извѣстнаго повѣствователя сказокъ не только для дѣтей, но еще болѣе для взрослыхъ—Кота Мурлыки имѣется сказка, въ которой въ аллегорической формѣ вся человѣческая жизнь представлена въ видѣ сказочнаго театра, въ которомъ люди выполняютъ разныя роли и разыгрываютъ ихъ на разные лады. Часто эти роли не подходятъ къ инди-

видуальности, вкусамъ, склонностямъ, словомъ, не по душѣ, и роль въ этихъ случаяхъ выполняется дурнымъ актеромъ, въ игрѣ котораго нерѣдко какъ бы просвѣчиваетъ истинная сущность души, ея сокровенная тайна, тщательно, но не вполнѣ замаскированная—иногда по жестокой необходимости, иногда въ силу роковой неизбѣжности, иногда по капризу случая, иногда по удивительному желанію личности, исковерканной этою игрою и забывающей о требованіяхъ души.

Этого явленія не разъ касался современный драматургъ Шницлеръ въ причудливыхъ узорахъ ажурныхъ пьесъ, напримѣръ, въ трилогіи; „Зеленый Попугай", „Подруга жизни" и „Парацельсъ". Въ первой пьесѣ наиболѣе рельефно проводится оригинальная мысль, воплощенная въ образѣ и дѣйствіи, что игра переходитъ въ жизнь, а жизнь—въ игру, и нельзя отмѣтить границы этого перехода, такъ какъ актеры представляютъ сцены жизни, а публика изъ зрителей переходитъ въ дѣйствующія роли и продолжаетъ игру. Вся жизнь представляется слитой съ искусствомъ.

Болѣе рѣзко эта же мысль о томъ, что человѣкъ въ жизни играетъ въ большинствѣ случаевъ только роль, выражена въ афоризмѣ пьесы Максима Горькаго „На днѣ": „кажется, что человѣкъ всю жизнь только переодѣвается. Учится — носитъ мундиръ. Женится — одѣваетъ сначала мундиръ, потомъ халатъ. Служитъ—мундиръ, фуражку съ кокардой—и все, какъ во снѣ... это смѣшно и глупо".

Иногда и чаще всего это не настолько смѣшно и нелѣпо, настолько жалко и противно.

Въ маленькомъ яркомъ разсказѣ „На станціи" Леонидъ Андреевъ даетъ живую иллюстрацію съ символическимъ оттѣнкомъ. Самый простой фактъ, послужившій предметомъ наблюденія на станціи надъ празднымъ жандармомъ не на служебномъ посту, послужилъ предметомъ разсказа. Чтобъ увидѣть истинную сущность души, наклонности, вкусы, симпатіи и истинную картину внутренней жизни, надо подглядѣть человѣка въ тѣ моменты, когда онъ чувствуетъ себя одинъ-на-одинъ, самъ съ собой, что называется, безъ посторонняго взгляда, когда не для чего и не для кого играть роль, и можно отдаться свободному и соотвѣтствующему натурѣ занятію, когда можно явиться безъ аксессуаровъ роли, навязанной жизнью. Вотъ въ эти моменты обнаружится то противорѣчіе, которое составляетъ

сокровенное и глубокое несчастье людей, которые рѣдко бываютъ „сами собою“ и потому обыкновенно чувствуютъ себя „не по себѣ.“

„Я пошелъ въ лѣсъ,—разсказываетъ авторъ,—а когда возвращался назадъ черезъ станцію, былъ часъ дня,—рабочіе отдыхали, и было безлюдно, какъ всегда. Но у начатой стѣны кто-то копошился, и это былъ жандармъ. Мнѣ видна была только его широкая, обтянутая спина, но въ ней чувствовалось напряженное размышленіе и нерѣшительность. Очевидно, работа была сложнѣе, чѣмъ онъ думалъ; обманывалъ его и непривычный глазъ, и онъ откидывался назадъ, качалъ головою и нагибался за новымъ кирпичомъ, стуча опустившейся шашкой. Разъ онъ поднялъ палецъ вверхъ, — классическій жестъ человѣка, нашедшаго рѣшеніе задачи, вѣроятно, употребленной еще Архимедомъ, — и спина его выпрямилась самоувѣреннѣе и тверже. Но сейчасъ же съежилась опять въ сознаніи неприличности взятой работы. Было во всей его рослой фигурѣ что-то притаившееся, какъ у дѣтей, когда они боятся, что ихъ поймаютъ. Я неосторожно чиркнулъ спичкой, закуривая папиросу, — и жандармъ испуганно обернулся. Секунду онъ растерянно глядѣлъ на меня, и внезапно молодое лицо его освѣтилось слегка просительной, ласковой улыбкой. Но уже въ слѣдующее мгновеніе оно стало недоступно и строго, и рука потянулась къ жиденькимъ усамъ, но въ ней, въ этой самой рукѣ, еще лежалъ злополучный кирпичъ. И я видѣлъ, какъ мучительно стыдно ему и кирпича этого, и своей предательской улыбки. Вѣроятно, онъ не умѣлъ краснѣть, — иначе онъ покраснѣлъ бы, какъ кирпичъ, который продолжалъ безпомощно лежать въ его рукѣ. Стѣну возвели до половины и уже не видно, что дѣлаютъ на своихъ подмосткахъ ловкіе каменьщики. И опять мается по платформѣ и зѣваетъ жандармъ и, когда, отвернувшись, проходитъ мимо меня, я чувствую, что ему стыдно,—и онъ меня ненавидитъ. А я гляжу на его сильныя руки, вяло болтающіяся въ рукавахъ, на его нестройно бряцающія шпоры и повисшую шашку — и мнѣ все кажется, что это не настоящее, что въ ножнахъ нѣтъ шашки, которой можно зарубить, а въ кабурѣ нѣтъ револьвера, которымъ можно на смерть застрѣлить человѣка И самый мундиръ его — тоже не настоящій, а такъ, нарочно, какой-то странный маскарадъ среди бѣла дня, подъ

апрѣльскимъ правдивымъ солнцемъ, среди простыхъ работающихъ людей и хлопотливыхъ куръ, собирающихъ зерна подъ заснувшимъ вагономъ."

Въ этомъ разсказѣ интересенъ тотъ обобщающій смыслъ, который въ немъ заключенъ. На этотъ смыслъ указываютъ размышленія автора, придающія разсказу символическое значеніе. „Не настоящая" жизнь, а жизнь „маскарадная", какъ бы „нарочно" устроена людьми для того, чтобы „маяться", а не жить. Жизнь окружена густою, удушливою и удручающею пеленою лжи, сквозь которую трудно разглядѣть правду. И эта правда тщательно скрывается, даже среди бѣла дня, стыдится себя. „Вѣчно лгущая жизнь" даже подъ „правдивымъ" солнцемъ, въ яркій апрѣльскій полдень, запрятывается подъ лгущими масками, обманывая непривычный взглядъ, и только проницательный взоръ проникновеннаго наблюдателя можетъ внезапно, утайкою подглядѣть ее и сорвать ложную пелену, окутывающую жизнь. Этою фальшивою „дѣланностью" жизни объясняется скука и безпричинная тоска, охватывающая людей, которые должны носить маски, играть роли, участвовать въ мишурномъ маскарадѣ жизни. А въ цѣломъ мишурная жизнь можетъ вселить страхъ, тогда какъ, въ сущности, выражаясь словами Чехова, „если вдуматься, все прекрасно на этомъ свѣтѣ,—все, кромѣ того, что мы сами мыслимъ и дѣлаемъ, когда забываемъ о высшихъ цѣляхъ бытія, о своемъ человѣческомъ достоинствѣ". Но эта лучшая, истинная сторона бытія глубоко скрывается, маскируясь въ фальшивыя одежды, сообразно играемой роли. Такое обличеніе фальши жизни и составляетъ основную тему разсказа „На станціи".

И этотъ художественный, можетъ быть безсознательный замыселъ автора изобразить *маскарадъ жизни* глубокъ и интересенъ, но форма, въ которую облеченъ онъ оставляетъ желать многаго. Въ разсказѣ „На станціи" авторъ не слилъ форму съ содержаніемъ и создалъ для широкой идеи не то художественное воплощеніе, которое она заслуживаетъ. Идея, какъ бы присоединилась къ случайному наблюденію, мало интересному самому по себѣ, обведенная незатѣйливою и мелкою рамкой. Она затерялась до неузнаваемости среди мелочей и деталей, ничего общаго съ ней не имѣющихъ. А между тѣмъ въ этомъ маленькомъ наблюденіи впервые намѣтилась очень крупная идея, спо-

собная охватить многое въ жизни. Это обстоятельство объясняется тѣмъ, что авторъ-разсказчикъ не продумалъ окончательно своего замысла подобно тому какъ вынашиваетъ, по сравненію Бѣлинскаго, мать своего ребенка, а воспользовался первымъ попавшимся наблюденіемъ для того, чтобъ изложить мысль. Замыселъ же представить маскарадъ „вѣчно лгущей" жизни заслуживалъ бы пристальнаго вниманія и соотвѣтствующей формы. Художникъ, мыслящій не силлогизмами, а образами, можетъ создать изъ этой идеи произведеніе очень серьезное, глубокое и изящное.

Было бы желательно, чтобъ авторъ наблюдалъ рядъ конкректныхъ явленій, гдѣ наиболѣе ярко и опредѣленно проявляется картина маскарада „вѣчно лгущей" жизни и изъ ряда наблюденій создалъ бы обобщающую картину. Эта картина могла бы заключать въ себѣ символическое значеніе и выходить изъ предѣловъ обособленнаго явленія, захватывая въ ширь одну изъ печальныхъ, ужасныхъ и больныхъ сторонъ дѣйствительности, затронутую въ разсказѣ только слегка, несмотря на то, что тема сама по себѣ очень глубока и серьезна. Этотъ разсказъ могъ бы вызвать тотъ ужасъ, который вызываютъ другія темы разсказовъ Леонида Андреева болѣе яркія, болѣе сильныя, болѣе обобщающія явленія жизни,—ужасъ передъ фальшью жизни.

Съ этой точки зрѣнія не было бы необходимости дѣлать разсказъ тенденціознымъ, но только сконцентрировать бо̀льшую группу фактовъ въ образѣ болѣе выношенномъ въ душѣ или въ болѣе обобщающемъ символѣ. Если художественное произведеніе вполнѣ обработано въ горнилѣ творческаго духа, то оно отличается соотвѣтствіемъ формы съ содержаніемъ, полностью и законченностью.

III.

Повседневный міръ раскрывается въ разсказѣ съ энергичнымъ заглавіемъ „Нѣтъ прощенія". Картина ужасовъ жизни была бы въ этой формѣ глубоко патетическою и трагичною, если бы въ ней не преобладалъ ѣдкій юморъ, въ которомъ горечь перемѣшивается со скорбью, смѣхъ со слезами, трагическое прерывается какъ бы адскимъ хохотомъ злой судьбы, торжествующей надъ поруганнымъ, доброволь-

но изломаннымъ и истерзаннымъ человѣкомъ. Здѣсь жизнь представлена Леонидомъ Андреевымъ—какъ траги-комедія. Основнымъ мотивомъ разсказа является художественное воплощеніе „банкротства души". Жизнь изжита, а жить надо. Вѣра угасла, а замѣнить ее нечѣмъ Идеалы изсякли, а потребность въ нихъ томитъ опустѣвшее сердце. Утрачены идеи и стремленія молодости, унесены разрушительнымъ ураганомъ жестокой жизни свѣтлыя перспективы, уваженіе къ человѣческому достоинству, стремленія къ высшимъ задачамъ бытія, и опустошенное сердце бьется только физіологической пульсаціей по органическимъ законамъ. Иллюстрація этого „банкротства души" представлена авторомъ не въ формѣ „исповѣди" или мемуаровъ, а въ картинѣ кошмара, почти клиническаго раздвоенія личности, распаденія духа въ формѣ мрачной фантасмагоріи. Темныя и низкія стороны личности воплотились въ моментъ экзальтаціи въ самостоятельный образъ, который отравляетъ жизнь ядовитыми испареніями и служитъ показателемъ „банкротства души". Безъ вины виноватый, бездарный и жалкій герой разсказа осужденъ самъ собой безъ пощады и осужденъ жизнью безъ прощенія. Оснсвная тема изложена въ мрачныхъ тонахъ; надъ всѣмъ чувствуется фанатическое и мистическое тяготѣніе, замыкающее жизнь ужасомъ и мракомъ. Тонъ разсказа угрюмый; колоритъ мистическій. Впечатлѣніе отъ разсказа удручающее. Это все та же мистификація жизни, обычное творчество Леонида Андреева, его пафосъ. Это не жизнь, это кошмаръ жизни!

Остовъ разсказа можетъ служить какъ-бы дополненіемъ и разъясненіемъ прежняго „Разсказа о Сергѣѣ Петровичѣ",—несчастномъ„ существователѣ", коптителѣ неба. Жалкій герой повѣсти „Нѣтъ прощенія" въ студенческіе годы походилъ на Сергѣя Петровича, какимъ выведенъ онъ въ названномъ разсказѣ. Въ моментъ повѣствованія это уже педагогъ; человѣкъ интеллигентный, онъ любитъ науку и искусство, бываетъ въ театрѣ, на всякихъ собраніяхъ и лекціяхъ, три раза въ университетѣ на защитѣ магистерской диссертаціи но, тѣмъ не менѣе, это все тотъ же какъ бы Чеховскій „человѣкъ въ футлярѣ" формализма и казенныхъ циркуляровъ. Онъ любитъ математику, но не любитъ преподавательской дѣятельности, учениковъ и классной атмосферы, не любитъ элементарныхъ группо-

выхъ занятій. „Онъ вспоминалъ, — говорится въ разсказѣ,—свой классъ, опротивѣвшія физіономіи учениковъ, ихъ синія тетради, закапанныя, грязныя, исчирканныя, полныя нелѣпыхъ, идіотскихъ ошибокъ, отъ которыхъ скучно становится жить и перестаешь любить математику."

„И погода была скверная, ноябрьская, и городъ былъ надоѣвшій, скверный, и дешевая жизнь, — какъ коночный билетъ съ надорваннымъ угломъ. Отъ дома до гимназіи и обратно: всѣ дни можно было сосчитать по билетамъ, а сама жизнь похожа на клубокъ, изъ котораго грязные пальцы вытягиваютъ бумажную ленту и отрываютъ по билету—по дню". Трудъ преподавателя превратился въ сизифову работу, не дающую ни счастья, ни духовной отрады. Очевидно, это именно та нудная и тягучая канитель, которую художественно изображаетъ въ разсказахъ Чеховъ.— И вотъ рядомъ рисуется контрастъ, вызванный встрѣчею съ молодой курсисткой, полной жизни, стремленій, съ горячею жаждой воспринимать безъ провѣрки широкія идеи, которую влечетъ къ радикальному. Этотъ внезапный контрастъ вызываетъ и усиливаетъ душевную муть обанкротившагося морально человѣка; изъ мути обезличенной души выплываетъ чудовищная мысль,—подсказанная мимолетнымъ подозрѣніемъ курсистки, будто передъ нею сыщикъ,—желаніе педагога испытать ощущеніе шпіона. И вотъ начинается мучительный процессъ временнаго какъ бы раздвоенія личности, увлеченіе фантазіей—перестать быть самимъ собою и сдѣлаться шпіономъ.

„Въ отрѣшеніи отъ своей личности, въ томъ, что онъ притворился именно такою гадостью, какъ шпіонъ, и люди боялись и ненавидили его—было что-то острое, пріятное, захватывающее."

„Отъ ноябрьскаго темнаго неба, съ мокрыхъ и грязныхъ камней мостовой, изъ пустоты голоднаго и злого желудка пришло оно—это внезапное и повелительное вдохновеніе."

Преслѣдуя молодую курсистку, на лицѣ которой были замѣтны „легкія тѣни усталости, недоѣданія, безсонныхъ позднихъ вечеровъ за разговорами въ накуренныхъ тѣсныхъ комнатахъ подъ изсушающимъ огнемъ лампы",—мнимый сыщикъ испытываетъ униженіе отъ выругавшей его курсистки, отъ гнавшихся за нимъ студентовъ, отъ швейцара, — онъ горько и глубоко испытываетъ это униженіе,

но не можетъ прекратить роли, въ которой воплотились низменныя стороны души.

Вторая часть разсказа представляетъ анализъ отчаянія, проснувшагося отъ сознанія кошмара и раздвоенія личности педагога. Онъ принимается тщательно разыскивать доказательства, что онъ не полный духовный банкротъ, что у него имѣются убѣжденія и высшія задачи бытія. Этотъ процессъ исканія съ мучительнымъ лихорадочнымъ ожесточеніемъ приводитъ его къ сознанію полнаго банкротства души.

„Онъ ищетъ. Онъ ловитъ въ памяти обрывки разговоровъ, онъ ищетъ чего-нибудь яркаго, сильнаго, доказательнаго—и не находитъ ничего.“ „Пустота. Куда же дѣвалось все. Онъ знаетъ, что онъ дѣлалъ что-то, но что?“ Жизнь обезличенной души изсякла съ ея прошлымъ и лучшимъ, что въ ней было, „оно умерло, оно убито.“ „Подлый убійца. Самъ своими руками сжегъ лучшіе цвѣты; быть можетъ разъ въ жизни въ тихую, святую ночь распустились они въ безплодной нищенской душѣ! Къ кому пойти, если самъ себѣ не другъ? Бѣдные погибшіе цвѣты. Быть-можетъ, не ярки были они, и не было въ нихъ силы и красоты творческой мысли, но они были лучшимъ, что родила душа, и теперь ихъ нѣтъ и никогда не зацвѣтутъ они снова. Нѣтъ прощенія, нѣтъ пощады, нѣтъ возврата“. И жалкій человѣкъ, возвратившись домой, не можетъ доказать ни себѣ, ни другимъ, что онъ не шпіонъ, роль котораго онъ сыгралъ случайно. И онъ рѣшаетъ перемѣнить свою внѣшность. Вотъ онъ приноситъ въ кабинетъ зеркало и мыльный приборъ. „Ему хочется притти въ отчаяніе, заплакать, ударить зеркало, что-нибудь сдѣлать, — но на душѣ пусто и мертво.“

Въ разсказѣ „Нѣтъ прощенія“ Леонида Андреева не вполнѣ опредѣленно представленъ процессъ раздвоенія личности, а интересъ сосредоточенъ на мрачной фантасмагоріи.

Гоголь въ „Запискахъ сумасшедшаго“, а также слегка въ юмористическомъ разсказѣ „Носъ“ впервые художественно изобразилъ процессъ раздвоенія личности.

Достоевскій глубже и проникновеннѣе постигъ тайны этого явленія и художественно воплотилъ ихъ въ романѣ „Двойникъ“ и въ сценахъ видѣній Ивана Карамазова.

У Гоголя затаенныя мечты больного Поприщина воплощаются въ образѣ, который живетъ какъ бы самостоятельною жизнью и дразнитъ героя, задавленнаго мелочами и

хламомъ дѣйствительности забитаго и ничтожнаго чиновника.

Полусумасшедшій Голядкинъ Достоевскаго видитъ своего двойника торжествующимъ и преграждающимъ ему пути къ благосостоянію и радостямъ жизни. Подозрительный герой, видя ликованія врага, чувствуетъ себя раздавленнымъ, униженнымъ и малодушно трепещетъ передъ сильнымъ двойникомъ.

Это классическіе герои, забитые и загнанные жизнью. Для Ивана же Карамазова его видѣнія являются главнымъ образомъ воплощеніемъ мученій совѣсти. Для героя маленькаго разсказа „Нѣтъ прощенія" подонки души воплотились въ образъ шпіона, который принялъ на себя нищій сердцемъ и банкротъ душой. Воплотились эти подонки души въ то низкое, что глубоко таилось на днѣ, какъ грязный осадокъ безсодержательной жизни. Воплотилась муть души для того, чтобы заставить несчастнаго въ этотъ критическій моментъ духовнаго кризиса подвести итоги и окончательно убѣдиться въ томъ, что внутренняя жизнь прожита окончательно, безъ остатка, и отъ прошлаго не сохранилось и слѣда. Взрывъ ужаса, испытанный героемъ разсказа, проникаетъ и въ сердце читателя, заставляетъ его оглянуться на самого себя, провѣрить нравственный балансъ своей души. „Не угашайте духа"—въ этой тенденціи заключается идейная сторона этого мрачнаго разсказа. Мистификація жизни, какъ оригинальная черта творчества Леонида Андреева, въ повѣсти „Нѣтъ прощенія" направлена на изображеніе потаенныхъ, глухихъ и сокровеннѣйшихъ уголковъ жалкой, изжитой души, жалкаго, изжитаго человѣка. Омраченная ужасомъ жизни, можетъ-быть, слишкомъ сгущеннымъ и мистифицированнымъ, эта страница написана въ защиту свѣта и тѣхъ высшихъ задачъ бытія, которыя согрѣваютъ и одухотворяютъ жизнь.

Слабая сторона этой картины „ликвидаціи души" заключается въ одностороннемъ освѣщеніи. Мертвенной осиротѣлости духовнаго банкротства противопоставлена „живая" жизнь молодой курсистки. Жалкій герой разсказа, чтобы покрыть *убыль души*, вспоминаетъ свои студенческіе годы, тщательно разыскивая въ памяти свѣтлые моменты, въ которые онъ записывалъ свои мысли, а впослѣдствіи онъ же изъ осторожности и опасенія вырѣзалъ эти яркія строчки дневника и теперь не находитъ и слѣдовъ прошлаго.

Разсказъ построенъ на противоположенiи увлеченiй молодости въ области общественныхъ вопросовъ съ полнымъ опустошенiемъ нищенской, обезличенной, осиротѣлой души въ смыслѣ утраты идеализма. Построенный, однако, на болѣе широкомъ базисѣ разсказъ выигралъ бы во всѣхъ отношенiяхъ. Тема внезапнаго сознанiя своего обнищанiя души допускаетъ болѣе широкое художественное истолкованiе. Въ этой узкой односторонности заключается причина того, что картина сознанiя своего духовнаго разоренiя, являясь правдивой и сильной, обобщаетъ, однако, узкую полосу явленiй реальной дѣйствительности. Поле, освѣщенное свѣтовымъ рефлекторомъ творческой мысли, не велико, такъ какъ кругъ наблюденiй въ этомъ разсказѣ слишкомъ малообъемлющъ. Это вредитъ интересному замыслу и уменьшаетъ литературную и жизненную цѣнность произведенiя.

Явленiе внезапнаго проясненiя личнаго самосознанiя не рѣдко въ жизни. Начатая работа самокритики не можетъ прекратиться. Пересмотръ своего прошлаго съ цѣлью найти истинное, вѣчное, сильное приводитъ къ тщательному анализу. Но это вѣчное, сильное и истинное едва ли должно заключаться въ сферѣ только той жизни, которую противопоставляетъ авторъ. Какъ бы хороша ни была эта жизнь, но не въ ней одной, какъ въ окошкѣ, свѣтъ, освѣщающiй ее. Заставивъ обратиться только къ свѣту этого окошка, авторъ можетъ вызвать упрекъ въ томъ, что его разсказъ мало выходитъ за предѣлы анализируемаго типа, а это уже суживаетъ все идейное значенiе очерка. Изображенiе кошмара, охватившаго героя разсказа, не будучи узко спецiализировано только на почвѣ поисковъ въ сферѣ, обозначенной авторомъ, значительно выиграло бы и въ психологическомъ отношенiи, и въ художественномъ.

Картина внезапнаго самосознанiя „банкротства души" была бы болѣе ужасна въ духовной сущности при болѣе широкомъ художественномъ воплощенiи кошмара и раздвоенiи личности у жалкаго героя разсказа. Въ этомъ отношенiи „Разсказъ о Сергѣѣ Петровичѣ"—шире и правдивѣе.

Герои этихъ произведенiй Л. Андреева—люди нищiе духомъ, обезличенные, растратившiе послѣднiя крохи духовнаго имущества, представленные въ траги-комическiй моментъ злостнаго духовнаго банкротства, сознанiя краха своей обезличенной души.

IV.

Траги-комизмъ—вотъ та литературная стихія, въ которой Леонидъ Андреевъ чувствуетъ себя наиболѣе сильнымъ. Въ небольшомъ, но патетическомъ разсказѣ „Нѣтъ прощенія“ траги-комизмъ и составляетъ преобладающую черту. Въ оригинальномъ и большомъ произведеніи, къ которому съ оговоркою только можно приложить названіе „разсказъ“, такъ какъ это скорѣе лиро-эпическая философская поэма, траги-комизмъ, только мѣстами и то въ очень слабой степени, нарушаетъ—въ сценахъ съ сыномъ-идіотомъ и его безсмысленными выкриками и безсмысленнымъ хохотомъ—мрачный и мистическій трагизмъ всей эпопеи.

Жизнь Василія Ѳивейскаго была глубоко трагична. Жизнь его жены Настасьи, спившейся съ горя, тоже трагична, но это обыкновенная, слабая женщина. Поэтому трагизмъ въ обоихъ случаяхъ различенъ. Трагизмъ жизни Василія Ѳивейскаго напоминаетъ трагическое житіе подвижниковъ—аскетовъ, фанатиковъ вѣры. Это тотъ трагизмъ жизни, испытаніе тѣхъ ударовъ судьбы, приводящихъ къ подвижничеству, которыми была иногда переполнена жизнь древне-русскихъ иноковъ-старцевъ, а позднѣе трагизмъ этотъ отразился въ литературѣ на созданіи типовъ Зосимы изъ „Братьевъ Карамазовыхъ“ и Некрасовскаго „Власа“. Если разбирать „Жизнь Василія Ѳивейскаго“ по отдѣльнымъ фактамъ, то каждый изъ нихъ, особенно въ началѣ разсказа, не представляетъ сверхъестественнаго ужаса. Имущественныя бѣдствія только омрачали дни супружескаго счастія Ѳивейскихъ до рожденія у нихъ сына Василія. Нелюбовь прихожанъ обусловливалась отчасти характеромъ священника. Онъ—необыкновенно крупная, холодная и сильная фигура. Твердый, неуклонно идущій по пути долга, Василій Ѳивейскій не былъ любимъ прихожанами за его черствость. Они считали его испытывающимъ по заслугамъ бѣдствія жизни и караемымъ Богомъ за его нравъ и обособленіе отъ людей. Это—сухой, угрюмый, углубленный въ себя, жесткій человѣкъ. Тѣмъ не менѣе уваженіе, холодное и не согрѣтое любовью, окружаетъ его личность. Потеря любимаго сына—начало того горя, которое разражается надъ его семьей. Но и это событіе само по себѣ не представляетъ грандіознаго ужаса, особенно принимая во вниманіе, что его дочь Настя

подрастаетъ, какъ здоровое и хорошее украшеніе семьи. Художественная сила Леонида Андреева и здѣсь заключается въ „мистификаціи жизни", и каждое, съ жизненной точки зрѣнія, обыкновенное событіе, житейское горе превращается въ его повѣствованіи въ ужасающую своимъ мистическимъ трагизмомъ, неизъяснимую, непостижимую и фатальную катастрофу.

Однако, изображеніе мистической силы ужаснаго въ жизни не потрясаетъ сердце, какъ изображеніе простого горя при творческомъ анализѣ души у Льва Толстого, воспроизводящаго всю жизнь въ психологической картинѣ.

Въ творчествѣ Л. Андреева нѣтъ проникновенія въ суть жизни какъ бы при помощи Рентгеновскихъ лучей до скелета жизненныхъ явленій. Здѣсь омраченіе, мистификація, окутываніе ужасающимъ флеромъ и сверхъестественнымъ колоритомъ простого жизненнаго явленія.

Чеховъ передалъ бы подобное событіе со спокойною точностью вдумчиваго наблюдателя въ объективной формѣ, съ подробностями.

Леонидъ Андреевъ въ субъективной формѣ, переселяясь въ населенную мистическимъ экстазомъ душу „святого попа", рисуетъ мрачные узоры экзальтированной фантазіи по канвѣ мрачнаго фанатизма.

Всѣ послѣдующія событія изложены въ приподнятомъ тонѣ и усилены,—все это исключительныя явленія. Стремленіе воспроизвести траги-комедію въ современномъ сельскомъ быту могло подсказать всю дальнѣйшую, необычную и мрачную фабулу.

Для мистифицированія жизни, для исключительно мрачнаго освѣщенія ея тайнъ и скорбей автору необходимъ идіотъ, зачатый въ безумномъ порывѣ пьяной попадьи, желающей имѣть новаго Васю, вмѣсто утонувшаго первенца. Теорія наслѣдственности не знаетъ категорическаго императива рожденія идіота отъ пьяной матери. Но рожденіе идіота создаетъ колоритъ ужаснаго, и современный „мистификаторъ" жизни, выводящій типъ, по опредѣленію діакона, „современнаго многострадальнаго Іова", поставленъ въ необходимость рисовать ужасы жизни и запугивать, потрясать ими воображеніе.

Соединеніе нелѣпаго, идіотскаго съ горестнымъ, грустстнымъ образуетъ ту сѣть ужаса, которая съ мистическою силою,—не по логикѣ, а по оригинальному творческому за-

мыслу мистическаго изображенія, — окутываетъ жизнь Василія Ѳивейскаго и его жены и вызываетъ новыя бѣдствія. Идіотъ—символизируетъ въ трагедіи стихійно-жестокое, нелѣпо-таинственное начало. Мистическая тайна, какъ зловѣщій хохотъ злой судьбы, нависаетъ надъ домомъ Василія Ѳивейскаго.

У Достоевскаго сквозитъ въ его творчествѣ религія страданія. Страданіе—возвышаетъ душу. Авторъ „Мертваго дома" завѣщалъ галлерею страдальцевъ. Предъ страданіемъ должны преклоняться всѣ живущіе. Въ творчествѣ Достоевскаго страданія его героевъ образуютъ логическую цѣпь, вытекая логически одно изъ другого и образуя сложный, безвыходный лабиринтъ. У него нѣтъ мистифицированія жизни, но есть жестокій, мучающій читателей, талантъ анализа души. У Леонида Андреева же все обусловливается омрачающей силой, оригинальной и мрачной, хотя и болѣе слабой, кисти, и его разсказъ дѣйствуетъ, какъ гипнозъ, внушая ужасъ!

Вторая половина повѣсти „Жизнь Василія Ѳивейскаго",— нѣсколько растянутая, экзальтированная и менѣе близкая къ обыкновенной жизни,—повѣствуетъ о конечной катастрофѣ въ семейномъ благополучіи священника. Пожаръ погубилъ его жену, заронившую въ пьяномъ состояніи огонь, и лишилъ его самого имущества. Тогда священникъ, отправившій дочь въ чужую семью, остается съ идіотомъ, видя себя избранникомъ Бога, пославшаго на него свои бѣдствія и ужасы; онъ доходитъ до безумной и гордой увѣренности въ своей святости и въ психопатологической экзальтаціи хочетъ воскресить мертваго.

Реальная почва разсказа не составляетъ существенной стороны дѣла. Авторъ излагаетъ событія, какъ бы мимоходомъ, фиксируя свой духовный взоръ на философской проблемѣ вѣры. Психологія разсказа, субъективно и мрачно очерченная, останавливается по преимуществу на ломанной линіи измѣненій теологической сферы въ душѣ Василія Ѳивейскаго, на полномъ его внутреннемъ одиночествѣ и на ростѣ его удивительныхъ представленій въ мистико-религіозной области. Здѣсь пафосъ художника достигаетъ могучей силы; раздаются звуки невѣдомаго голоса, властно ведущаго въ таинственную область. Исторія подъема трагическаго духа невольно влечетъ все къ гибели, и чувствуется приближеніе торжественнаго апогея и немедленнаго кру-

шенія чрезмѣрно возвышеннаго строя напряженной мистической силы.

Исторія души Василія Ѳивейскаго раскрывается при воздѣйствіи гнетущаго рока. Задача, поставленная авторомъ, заключается въ противопоставленіи ужасныхъ, удручающихъ сердце обстоятельствъ и духовнаго противоборства, которое активно и пассивно подымается во всемъ внутреннемъ мірѣ Василія Ѳивейскаго. Этотъ вначалѣ скромный, смиренно-благочестивый, съ кроткою, незлобивою вѣрою, священникъ превращается, проходя черезъ первую полосу обыкновеннаго сильнаго человѣческаго горя, въ трезваго раціоналиста, въ матеріалистическаго скептика, доходящаго до полнаго безвѣрія. Онъ рѣшается снять съ себя священническій санъ. Душевное равновѣсіе нарушено перевѣсомъ гнета жизни надъ покорною вѣрою. Горькое его отрицаніе Промысла и безвѣріе отгадывается женой священника, почувствовавшею внутреннимъ чутьемъ, что въ душѣ ея мужа образуется трещина, которой нарушена духовная гармонія, и она умоляетъ его: „не надо! не надо!“ Однако, при анализѣ этой части разсказа невозможно еще дѣлать вывода, что авторъ стоитъ на матеріалистической точкѣ зрѣнія, что онъ указываетъ на торжество трезваго отрицанія, вызваннаго бѣдствіями при освѣщеніи ихъ раціоналистическимъ методомъ.

Если стать на эту точку зрѣнія, то придется отнестись отрицательно ко всей второй части разсказа, находя ее уже излишнею надстройкой. А такое заключеніе односторонне и основано на частности. Какъ и въ другихъ проявленіяхъ творчества, вдохновенный Леонидъ Андреевъ и здѣсь обнаруживаетъ не позитивное міросозерцаніе и не матеріалистическую точку зрѣнія, а напротивъ, — повсюду у него господствуетъ, особенно во второй части этого разсказа, фаталистическій взглядъ и мистическое освѣщеніе жизни. Къ этому выводу приводитъ разсмотрѣніе именно второй части „Жизни Василія Ѳивейскаго“ въ связи съ цѣлымъ.

Болѣе слабая въ художественномъ отношеніи, бѣдная фактическимъ матеріаломъ, нѣсколько растянутая, вторая половина повѣсти имѣетъ значеніе, однако, болѣе существенное съ точки зрѣнія опредѣленія основного пафоса и міровоззрѣнія. Пафосомъ творчества является изображеніе необычныхъ, исключительныхъ событій. Процессъ реставра-

ціи вѣры въ душѣ Василія Ѳивейскаго заключается въ экзальтаціи и въ переполненіи мистическими элементами фанатизма. Сущность Андреевскаго художественнаго творчества—„мистифицированіе"—не можетъ ограничиваться человѣческимъ, „слишкомъ человѣческимъ".

Для „мистификаціи жизни" автору необходимо было представить чудовищную иронію судьбы, оргію стихійныхъ фатальныхъ силъ, необходима исключительная катастрофа. Процессъ омраченія души приводитъ отца Василія къ гордыни вѣры, доводящей его до безумнаго, безсознательнаго самообоготворенія, до приравниванія себя чудотворцу и Іисусу Христу въ Его божественной силѣ воскресенія мертвыхъ.

V.

Разсказъ о житіи отца Василія, написанный въ іюлѣ 1903 года, въ періодъ набожнаго подъема чувствъ русскаго народа по случаю обрѣтенія мощей св. Серафима, саровскаго угодника, находится въ нѣкоторомъ соотношеніи съ тѣмъ настроеніемъ, которое переживало набожно религіозное населеніе Россіи въ этотъ моментъ. Это, можетъ-быть, косвеннымъ образомъ повліяло на концентрацію творчества у Леонида Андреева въ области религіозныхъ проблемъ.

Конечная стадія процесса безсознательнаго самообоготворенія Василія Ѳивейскаго раскрываются подъ воздѣйствіемъ все болѣе укрѣпляющагося въ немъ убѣжденія, что онъ, простой сельскій попъ, Божій избранникъ, на челѣ котораго перстъ Божій начерталъ уготованный путь людского спасенія. На него возложены будто бы для этого путы людского страданія, и онъ долженъ явить себя передъ народомъ—совершить чудесное знаменіе. Эта безумная гордыня вѣры возрастаетъ въ душѣ священника постепенно.

Долгія ночи, сопровождаемыя шумными мятелями, въ періодъ приготовленій къ подвигу,—аскетическаго поста, изнуренія тѣла продолжительною ежедневною церковною службой,—вотъ внѣшнія факты его подвижнической жизни второго періода. Воображеніе его переполнено тайнами грѣховной жизни людей, которыхъ онъ нарочно подолгу испопѣдывалъ,

чтобы всецѣло проникнуть и изучить мрачную долину скорби, слезъ и затаенныхъ глубинъ грѣховной жизни. Въ больной фантазіи его возстала мистическая картина коллективнаго людского зла, преступленій, неправды и гнета совѣсти. Однажды экзальтація вѣры доходитъ до сумасшедшаго дикаго экстаза, когда мужикъ Мосягинъ повѣдалъ ему свою тайну—свой тяжкій грѣхъ—убійство жены. Эта исповѣдь вызвала первое проявленіе гордыни духа и начало безсознательнаго самообоготвовенія въ мистическомъ представленіи—своего исключительнаго избранія самимъ Богомъ для того, чтобы поднять его надъ всѣми людьми.

Развитію этой идеи способствовало продолжительное углубленіе въ тексты отцовъ Церкви, въ мрачныя аскетическія страницы житія святыхъ угодниковъ и подвижниковъ вѣры.

Умъ его переполняется образами и идеями библейскаго монотеизма, характеризующагося мрачную, напуганною и устрашающею вѣрой въ карающую силу грознаго Іеговы, посылающаго невидимо въ міръ испытанія на избранныя души. Библейскія преданія, въ которыхъ говорится объ испытаніи вѣры, напримѣръ, Авраама требованіемъ принести для кровавой жертвы собственнаго сына Иссака, исторія испытаній Іова, подвижничество аскетовъ и мучениковъ библейской монотеистической вѣры,—эти образы и примѣры до-христіанской религіи, очевидно, захватывали помыслы несчастнаго священника, погруженнаго въ духовное одиночество рядомъ съ безумцемъ сыномъ-идіотомъ, съ его психопатологическими припадками, хохотомъ и безсмысленными криками. Этими исключительными особенностями внѣшней жизни обусловливается процессъ мистификаціи, омраченіе вѣры, доходящей до гордыни, до самозабвенія и возникновенія идеи избранничества, а за тѣмъ и до безсознательнаго самообоготворенія, когда, измученный пытками жизни, священникъ дошелъ до полнаго умоизступленія Оригинальная проблема, поставленная краеугольнымъ камнемъ разсказа, окутана мистическимъ ореоломъ, а художественная кисть мрачнаго творчества воплощаетъ въ жизни торжество рока и тщетныя усилія борьбы съ нимъ.

По древне-греческому міросозерцанію величественное зрѣлище представляютъ картины гибели чаловѣка подъ ударами судьды. Судьба безвиннаго, напримѣръ, царя Эдипа обусловлена міровою силой всепобѣждающаго рока. Силь-

ный, могущественный и гордый своимъ счастьемъ, царь Эдипъ, пользовавшійся уваженіемъ и любовью народа и семьи, по волѣ рока становится виновникомъ безъ вины міровой язвы и предметомъ позора—за невольное кровосмѣшеніе.

Въ періодъ іудейскаго монотеизма представленіе о силѣ рока обусловливалось вѣрою въ неисповѣдимаго, грознаго и карательнаго Іегову.

Искупленіе грѣховъ, посредствомъ налагаемыхъ за нихъ страданій, испытаніе вѣры, посредствомъ бѣдствій, посланныхъ, напримѣръ, на голову безвиннаго Іова, мрачныя жертвы и искушенія составляютъ основу библейскаго міросозерцанія—іудейскаго монотезма.

Съ точки зрѣнія христіанскаго міросозерцанія, страданіе возвышаетъ душу, заставляя людей понимать и сочувствовать горю ближняго и вызывая чувство сострадания, усиливаетъ любовь къ ближнимъ.

Христіанскій герой Достоевскаго „Идіотъ", напримѣръ, говоритъ, что онъ недостоинъ той силы страданія, которое послано ему въ жизни. Передъ страданіемъ преклоняется міръ. Видя торжество рока и тщетныя усилія несчастныхъ, слабыхъ и малодушныхъ людей бороться съ непобѣдимою силой и испытывающихъ тщетность этихъ усилій при новыхъ преслѣдованіяхъ рока, сторонникъ эллинскаго міросозерцанія эстетически восхищается трагедіей, которая какъ бы повторяетъ въ жизни картину страданія бога Діониса въ его борьбѣ съ титанами.

Іерей, проникнутый черезъ посредство изученія библейскихъ книгъ міросозерцаніемъ іудейскаго монотеизма, видитъ въ страданіи—избранничество и гордится имъ, какъ даромъ свыше.

VI.

Христіанинъ смиряется предъ страданіемъ и, чтя Великаго Страдальца за людей, считаетъ себя недостойнымъ испытать хотя бы въ слабой степени участь Богочеловѣка. Изображая міровую силу всепобѣждающаго рока, — силу слѣпую, стихійную и желѣзную въ ея всепоглощающемъ могуществѣ, разсказъ „Жизнь Василія Өивейскаго" не за-

трагиваетъ истинно христіанскаго міросозерцанія. Авторъ, мистифицируя жизнь и гипнотизируя читателя силою вдохновеннаго мистическаго экстаза, приближается въ своемъ изображеніи къ міросозерцанію эллинскаго фанатизма. Священникъ Василій Ѳивейскій является представителемъ мистическаго іудейскаго мрачнаго монотеизма и напоминаетъ аскетовъ, подвижниковъ, сектантовъ и фанатиковъ слѣпой вѣры. Освѣщенная христіанскимъ свѣтомъ повѣсть души несчастнаго безумца, требующаго чуда и считающаго себя достойнымъ его совершить, представилась бы въ иномъ пониманіи. При истинно христіанскомъ освѣщеніи исчезла бы выведенная въ разсказѣ мистификація вѣры, подобно тому, какъ исчезаетъ фатальная мистификація жизни въ стили древне-греческаго представленія о рокѣ, которая сопровождаетъ и вызываетъ омраченіе вѣры. Крахъ духовнаго міра, изображенный Леонидомъ Андреевымъ въ послѣднемъ разсказѣ, обусловливается и освѣщается мистической стихійной силой. Авторъ изображаетъ въ мрачномъ творчествѣ ужасающія картины жизни, болѣзненный процессъ мистификаціи вѣры. Проникнувъ въ таинственное, мистическое міросозерцаніе библейскаго монотеизма, Василій Ѳивейскій испытываетъ чувства въ родѣ тѣхъ, которыя охватывали библейскихъ подвижниковъ вѣры, и въ его умѣ образуются представленія именно въ этомъ направленіи. „Онъ избранъ на невѣдомый подвигъ, на невѣдомую жертву". „Пусть подъ его ногами развернется земля, и адъ взглянетъ на него своими красивыми лукавыми глазами, онъ не повѣритъ самому аду. Онъ избранъ". И это не христіанское, а библейское, въ духѣ древне-іудейскаго грознаго монотеизма, представленіе. „Развѣ онъ не былъ,—размышляетъ отецъ Ѳивейскій,—тѣмъ огненнымъ столбомъ, что указывалъ евреямъ дорогу въ бездорожной пустыни". И вотъ отсюда исходитъ тотъ бунтъ вѣры, которому единственный и косвенный литературный первоисточникъ возможно указать въ „Братьяхъ Карамазовыхъ". Въ бесѣдѣ Ивана Карамазова съ Алешей о Богѣ, въ сценахъ и исторіи Зосимы, въ тщетныхъ ожиданіяхъ набожной толпы чуда, исходящаго отъ останковъ благочестиваго старца— можно уловить мистическій тонъ, звучащій и въ разсказѣ о „житіи" Василія Ѳивейскаго.

Когда отецъ Ѳивейскій узналъ, что мужикъ Масягинъ, посланный къ церковному старостѣ имъ на работу, погибъ,

засыпанный пескомъ въ моментъ самой работы, и что въ этомъ винятъ „святого попа", котораго сторонилось и боялось населеніе въ періодъ его подвижничества за его святошество, то мистическая экзальтація доходитъ до психоза, до крайняго полюса, до апогея безсознательнаго самообоготворенія.

Разрѣшеніе этого напряженнаго процесса обрисовано въ оригинальной и удивительной по силѣ траги-комизма торжественно - патетической сценѣ тщетнаго воскресенія умершаго работника въ сельской церкви при вослицаніяхъ діакона, пытающагося остановить порывъ священника.

Дошедшій до умоизступленія священникъ, покинутый прихожанами церкви, видя тщету своего поистинѣ богохульнаго дѣла, обезсиленный и разбитый на всѣхъ пунктахъ ликвидаціей мистифицированной библейской вѣры, бросился бѣжать въ безуміи и въ изнеможеніи и при полномъ истощеніи духовныхъ и тѣлесныхъ силъ, упалъ на дорогѣ мертвымъ.

Ярко и сильно изображенный апогей въ процессѣ „мистификаціи вѣры" достигаетъ патетической силы и дѣйствуетъ гипнотически, приковывая интересъ къ этой потрясающей сценѣ, когда „попъ", почувствовавшій необъяснимую ужасную близость Бога, испытываетъ безумный кашмаръ избранія, и все это заканчивается трагическимъ финаломъ, дикою оргіею ужаса, — и вотъ наступаетъ моментъ катастрофы вѣры, омраченной до несознаваемаго имъ самимъ самообоготворенія.

Двѣ основныя силы являются факторами разсказа: съ одной стороны фатальная, мистическая сила рока—факторъ объективный, съ другой — сила омраченной все болѣе и болѣе вѣры - факторъ субъективный. Эти двѣ силы образуютъ двѣ полосы, сопряженныя одна съ другой. Съ усиленіемъ линіи жизненныхъ бѣдствій до предѣловъ обыкновеннаго человѣческаго горя, полоса вѣры блѣднѣетъ и ослабѣваетъ до полнаго почти уничтоженія. Полоса жизненнаго ужаса насыщается элементами чудовищными, необычайными, безумными, — символизированными въ образѣ идіота. Полоса вѣры омрачается элементами экзальтированными, субнатуральными. Умъ помрачается и доводитъ священника до несознаваемаго имъ самообоготворенія.

Горе жизни въ первой части разсказа переходитъ въ

исключительные ужасы, а простая набожность — въ гордыню вѣры.

Катастрофа реальная вызываетъ катастрофу духовную. Мистификація жизни соотвѣтствуетъ мистификація вѣры. Омраченная до умоизступленія, вѣра въ душѣ, надорванной сверхчеловѣческою силой исключительныхъ бѣдствій, возни каютъ на почвѣ переболѣвшаго и обезумѣвшаго страданія.

„Мистификаторъ" жизни раскрылъ полное соотвѣтствіе двухъ таинственныхъ сферъ бытія. Вдохновенный Леонидъ Андреевъ, наблюдая и воспроизводя жизнь, подмѣчаетъ въ ней ужасающія, таинственныя проявленія, интуитивно проникая и давая почувствовать *нѣчто*, неподдающееся обычнымъ способамъ познанія, *нѣчто* супранатуральное, скрывающееся подъ реальною оболочкою видимаго, осязаемаго, познаваемаго міра. Это ужасающее таинственное, непознаваемое непосредственно, *нѣчто* чувствуется въ его творчествѣ при помощи символовъ, звуковыхъ и стилистическихъ особенностей въ гармоніи необычныхъ, тревожныхъ тоновъ и красокъ его изображеній.

Мистическое нельзя разъяснить конкретно. Въ творчествѣ Л. Андреева повсюду сквозитъ неуловимое „мерцаніе тайны, глубочайшей, полной необъяснимыхъ угрозъ и зловѣщихъ обѣщаній".

Во всѣхъ разсказахъ и въ особенности въ послѣднихъ таинственно чувствуется, что „умъ и сердце плавятся на огнѣ непознаваемой правды, а духъ человѣка требуетъ новой, иной жизни".

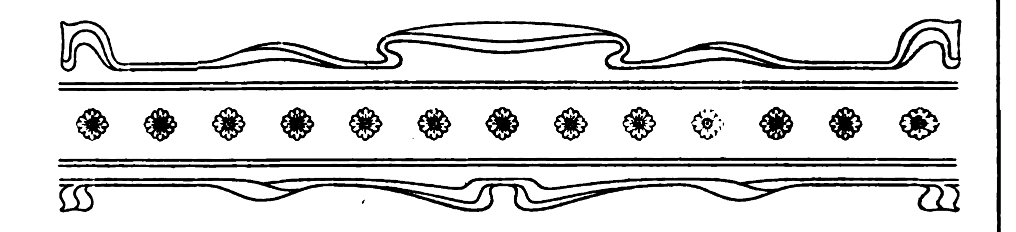
Въ людяхъ повѣствователь рисуетъ смятеніе духа, мятущагося въ своихъ исканіяхъ. Авторъ безпощадно переворачиваетъ все, на чемъ держится и чѣмъ живетъ душа, и въ основѣ всей жизни воспроизводитъ мистическое начало. Въ его разсказахъ за десятками маленькихъ, разрозненныхъ, враждебныхъ правдѣ, жизней людей „сквозятъ туманныя очертанія одной великой, всеразрѣшающей правды", которая, *„губя нѣкоторыхъ, спасаетъ людей"*.

Леонидъ Андреевъ и ищетъ этой правды „Всѣ чувствуютъ ее и всѣ ждутъ, но никто не умѣетъ назвать ее человѣческимъ словомъ — эту огромную правду о Богѣ, о людяхъ и о таинственныхъ судьбахъ человѣческой жизни".

Въ исканіи этой великой все разрѣшающей правды и

въ воспроизведенiи тѣхъ ложныхъ путей, на которые попадаютъ люди, ищущiе этой правды, въ художественномъ изображенiи мучительной жажды обновленiя души, въ изображенiи смуты духа и надрыва отъ ужасныхъ мученiй въ поискахъ и въ достиженiи чаще всего ложныхъ, а моментами и истинныхъ вершинъ духа и, наконецъ, въ потрясенiи сердца трагическою катастрофой окончательнаго краха души, — въ этомъ заключается удивительная сила творчества Леонида Андреева и то новое, что вноситъ этотъ оригинальный мистически-настроенный, яркiй, нѣсколько болѣзненный и экзальтированный талантъ.





ОТЪ МРАКА КЪ СВѢТУ.

„КЪ ЗВѢЗДАМЪ."

> „Все въ Человѣкѣ, все — для Человѣка! Вотъ снова, величавый и свободный, поднявъ высоко гордую главу, онъ медленно, но твердыми шагами, идетъ по праху старыхъ предразсудковъ, одинъ въ сѣдомъ туманѣ заблужденій, за нимъ — пыль прошлаго тяжелой тучей, а впереди—стоитъ толпа загадокъ, безстрастно ожидающихъ его. Онѣ безчисленны, какъ звѣзды въ безднѣ неба, и — Человѣку нѣтъ конца пути! Такъ шествуетъ мятежный Человѣкъ—впередъ! и—выше! все—впередъ! и—выше!"
>
> *М. Горькій* („*Человѣкъ*").

I.

Новая пьеса Леонида Андреева является первою пробою драматической формы у вдохновеннаго повѣствователя, въ разсказахъ изображавшаго и ужасъ жизни, и порывы темныхъ силъ, и мистификацію вѣры, и обманъ „вѣчно лгущей" мысли. Вѣнецъ искусства, совмѣщеніе литературныхъ, художественныхъ и сценическихъ элементовъ—драма—выбрана музой пѣвца современныхъ страданій. И современная драматургія—драматургія Ибсена, Гауптмана, Горькаго, Чехова, Шницлера—оформила со всѣми сценическими особенностями идеальный полетъ души вдохновеннаго творчества, достигающій высшаго апогея необыкновенной силы въ послѣднемъ, четвертомъ, актѣ пьесы. Символизмъ новой пьесы Леонида Андреева—здоровый символизмъ, чуждый безформеннаго декадентства. Этотъ символизмъ близокъ къ символизму трагедіи „Брандъ" Ибсена, пьесы „Снѣгъ"

Пшибышевскаго, драмы „Михаилъ Крамеръ“ Гауптмана, произведенія „Дѣти Солнца“ Горькаго и „Трилогіи“ Шницлера. Цѣль литературы Брандесъ видитъ въ томъ, чтобы помощью видѣній вызывать настроенія и путемъ настроеній—видѣнія. Въ новой пьесѣ Л. Андреева воспроизведеніе жизни стоитъ рядомъ съ внушеніемъ этихъ настроеній и видѣній. Въ ней меньше реализма, чѣмъ въ пьесѣ Горькаго, которая больше всѣхъ близка къ ней. Но, съ другой стороны, новое произведеніе Л. Андреева чуждо и того фантастическаго символизма, который характеризуетъ многія пьесы Метерлинга, въ которыхъ самыя имена дѣйствующихъ лицъ сказочны, напримѣръ, гдѣ дѣйствуютъ „слѣпые“; она далека и отъ тѣхъ пьесъ, въ которыхъ поэтическій вымыселъ облеченъ въ фантастическую оболочку съ прозрачнымъ значеніемъ символовъ, какъ, напримѣръ, въ картинахъ „Потонувшаго Колокола“ Гауптмана. Этотъ символизмъ долженъ считать своимъ наиболѣе совершеннымъ прототипомъ пьесу Шекспира „Буря“. Главныя дѣйствующія лица и главные факты имѣютъ два значенія: одно реальное—непосредственное, другое символическое—угадываемое.

Нѣтъ точнаго обозначенія для мѣста дѣйствія пьесы. Очевидно, дѣйствіе происходитъ за границей, а имена дѣйствующихъ лицъ — русскія. Каждое изъ дѣйствующихъ лицъ, особенно главныхъ, очерчено съ точки зрѣнія того преобладающаго значенія, которое оно имѣетъ въ пьесѣ. Наука, философія, творчество мысли представлено въ лицѣ представителя астрономической обсерваторіи, гуманнаго ученаго, немного напоминающаго Протасова въ пьесѣ Горькаго „Дѣти Солнца“. Это человѣкъ съ широкимъ научнымъ горизонтомъ, истинный и плодотворный изслѣдователь, уже прославившійся научными открытіями. Онъ безстрашенъ, но временами и въ немъ поднимается потокъ чувствъ, и онъ не выдерживаетъ и топаетъ ногами при извѣстіи о мученіяхъ его сына Николая. Стараясь стать на заоблачную точку зрѣнія, онъ говоритъ, что для него всѣ люди равны и нѣтъ различія между ними, что въ духовной смерти сына онъ не видитъ причины для отчаянія. Въ немъ происходитъ борьба между импульсами и интеллектуальными эмоціями. Въ пьесѣ это центральное лицо изъ того міра, которое живетъ въ сферѣ отвлеченныхъ абстракцій, въ стремленіи къ чистому наслажденію открытіями новыхъ приближеній, къ той истинѣ,

которая окружена тайнами. Внутренній міръ его оригиналенъ. Его друзья—тѣ люди науки, которые были его предшественниками въ дѣлѣ астрономическихъ изысканій и тѣ, которые будутъ продолжать его изслѣдованія надъ звѣзднымъ небомъ. Его научное открытіе въ проблемѣ о небесныхъ туманностяхъ, его невозможность примириться съ русскими несправедливостями, что заставило его покинуть родину, его отзывчивая чуткость, его доброта, которая не составлена изъ чертъ податливости и слабости, а выражается въ способности пожертвовать для общаго дѣла своими сбереженьями многихъ лѣтъ,—все это рисуетъ его образъ возвышенными и симпатичными чертами. Это, однако, не типъ, а скорѣе идеализованное отвлеченіе личности. Но рядомъ съ реальнымъ значеніемъ главнаго персонажа пьесы важно его символическое значеніе. Онъ символизируетъ то стремленіе къ звѣздамъ, къ небу,—къ безконечному, которое составляетъ паѳосъ всей пьесы, давшій ей и заглавіе. Этотъ паѳосъ превращаетъ пьесу въ лирико-эпическую поэму. Мѣстами поэзія слышна въ рѣчи, мѣстами она изливается въ вставочныхъ стихотворныхъ тирадахъ.

Напоминая нѣкоторые типы ученыхъ, выведенные въ литературѣ, ученый Л. Андреева отличается тѣмъ, что онъ — лицо, *символизирующее поэзію и философію чистой науки.*

Онъ живетъ въ небесахъ, небесами и для небеснаго. Но онъ понимаетъ земное. Не будь философскаго начала въ жизни, она была бы не только не полна, но невыносима. Это начало необходимо для уврачеванія золъ жизни, для пониманія міровой гармоніи, для того равновѣсія, безъ котораго невозможна дѣйствительность. Здѣсь олицетворена символизація раціоналистической религіи.

„Взгляни туда!—раскрываетъ свою религію профессоръ предъ озлобленной горемъ Марусей. — Тамъ тихо, но если бы ты могла слышать сквозь пространство и видѣть сквозь вѣчность, ты, можетъ-быть, умерла бы отъ ужаса, а можетъ-быть, сгорѣла бы отъ восторга. Съ холоднымъ бѣшенствомъ, покорные желѣзной силѣ тяготѣнія, несутся въ пространствѣ по своимъ путямъ безконечные міры — и надъ всѣми ими господствуетъ одинъ великій, одинъ безсмертный Духъ."

Маруся (вставая): „Не говори мнѣ о Богѣ."

Сергѣй Николаевичъ: „Я говорю о Существѣ, подоб-

номъ намъ, о томъ, кто такъ же страдаетъ и такъ же мыслитъ и такъ же ищетъ, какъ и мы. Я его не знаю. Но я люблю его, какъ друга, какъ товарища!“

Этотъ русскій ученый, уѣхавшій за границу, является, съ одной стороны, какъ реальная личность. Съ этой стороны онъ заслуживаетъ нерѣдко укоризны отъ другихъ дѣйствующихъ лицъ пьесы за умѣнье жить отвлеченными интересами науки во время горячей политической борьбы. Одни—какъ Петя – выражаютъ проклятье, другіе—какъ Маруся—негодованье, третьи—какъ Верховцевъ—глумленіе. Но все это не вызываетъ того антагонизма между символически очерченными силами,—научно отвлеченной стороною жизни и политическими требованіями минуты,—который могъ бы подсказать тенденцію къ отрицанію науки въ минуты обостренной политической борьбы. Напротивъ, какъ будто и взаимное пониманіе и то первенствующее значеніе, которое въ концѣ пьесы отводится роли русскаго ученаго, говоритъ о вѣрѣ Л. Андреева въ гармонію отвлеченной и конкректной жизни людей чистой науки и людей практическаго переустройства жизни. Отъ пьесы вѣетъ аккордами бурныхъ страданій, а философія, поэзія и наука играютъ роль въ наиболѣе тяжелыя минуты, какъ облегчающій и умиротворяющій стимулъ для гармоніи, безъ возстановленія которой немыслима жизнь, немыслима ея одухотворяющая сила.

Вѣра въ идейное безсмертіе, которое не можетъ удовлетворить ни конкретную любовь къ близкому лицу, ни религіозное вѣрованіе, умиротворяетъ, однако, ту скорбь, которую испытываетъ отецъ, когда его сынъ погибъ заживо, просвѣтляетъ горе невѣсты сына и отчасти матери.

„Нѣтъ смерти для человѣка, — говоритъ ученый,—въ храмахъ древнихъ поддерживался вѣчный огонь. Испепелялось дерево, выгорало масло, но огонь поддерживался вѣчно. Развѣ ты не чувствуешь его -- тутъ, вездѣ? Развѣ въ себѣ не ощущаешь его чистаго пламени? Кто далъ тебѣ эту нѣжную душу, чья мысль, улетѣвшая изъ бреннаго тѣла, живетъ въ тебѣ—ты можешь ли сказать, что это мысль твоя? Твоя душа — лишь алтарь, на которомъ совершаетъ служеніе сынъ вѣчности! (протягиваетъ руку къ звѣздамъ). Привѣтъ тебѣ, мой неизмѣнный, мой далекій другъ!“

Маруся: „Я пойду въ жизнь!“

Сергѣй Николаевичъ: „Иди! Отдай ей то, что ты взяла у нея же. Отдай солнцу его тепло! Ты погибнешь, какъ погибъ Николай, какъ погибнутъ тѣ, кому душой своей безмѣрно счастливой суждено поддерживать вѣчный огонь. Но въ гибели твоей ты обрѣтешь безсмертіе. Къ звѣздамъ!“ *)

Символизируя влеченіе къ небу, къ идеалу, этотъ центральный образъ пьесы нерѣдко передаетъ завѣтныя мысли Леонида Андреева, его міропониманіе:

„Человѣкъ думаетъ только о своей жизни и о своей смерти,—говоритъ русскій ученый,—и отъ этого ему такъ страшно жить и такъ скучно, какъ блохѣ, заблудившейся въ склепѣ.“ Или: „Его (человѣка) мысль рождена птицей—могучей и свободной царицею пространствъ, а онъ связалъ ей крылья и посадилъ ее въ птичникъ съ проволочными, безстыдно лгущими стѣнами. Но небо сквозь стѣну только дразнитъ ее, и она ссорится съ другими птицами, тупѣетъ, становится глупой вмѣсто того, чтобы летать“.

Не мало параллелей изъ другихъ произведеній Л. Андреева можно было бы провести для доказательства того, что эти наболѣвшія чувства и огненныя мысли—самого автора. Ученый Терновскій очерченъ очень ясно со стороны своей внѣшности въ мѣткой, наивной обрисовкѣ его 18-лѣтняго сына Пети, который, обращаясь къ нему, говоритъ: „Ты вѣжливъ со стульями. Нѣтъ, это правда, и ты вѣжливъ съ предметами. Когда ты берешь что-нибудь въ руки, ты дѣлаешь это какъ-то вѣжливо; я не умѣю объяснить. Ты очень разсѣянный, а ты ходишь такъ ловко, что никогда ничего не зацѣпишь, не толкнешь, не уронишь. Когда стулья, шкапы, стаканы собираются ночью, какъ у Андерсена, и начинаютъ разговаривать, они, вѣроятно, очень хвалятъ тебя“.

Петя — это горячій юноша. Въ немъ, по словамъ его отца, много женственнаго, слабаго, вызывающаго безпокойство. Революціонная волна, захватившая его старшаго брата Николая, невѣсту Николая — Марусю, его сестру Анну съ ея мужемъ Верховцевымъ,—этотъ потокъ началъ увлекать и его, и онъ въ экзальтированномъ состояніи, исполненный юношескаго энтузіазма, осуждаетъ ассистента

*) Нельзя не отмѣтить здѣсь крупной опечатки въ сборникѣ „Знанія“ въ виду того, что вся тирада приписывается Аннѣ Александровнѣ, между тѣмъ какъ, очевидно, она принадлежитъ русскому ученому, ея мужу. Это примѣчаніе необходимо въ особенности принять къ свѣдѣнію Художественному театру при постановкѣ пьесы.

ученаго и отца своего за то, что они заняты научной работой въ революціонное время. „А я думаю, — говоритъ Петя,—что бываютъ минуты, когда работать надъ чѣмъ-нибудь нечестно... Я не могу! Отчего вы не пускаете меня туда? Я тутъ съ ума схожу въ этой дырѣ!.. Тамъ великая борьба, а я... я не могу, я не могу."

Душевный кризисъ, переживаемый этимъ горячимъ юношею, разрѣшается сценою его пародированія сватовства ассистента Поллака. Эта сцена имѣетъ символическое значеніе, она напоминаетъ тѣ сцены Ибсена, которыя оказали вліяніе на драматическое творчество Пшибышевскаго, и болѣе всего она близка къ заключительной сценѣ въ драмѣ Пшибышевскаго „Снѣгъ". Въ этой сценѣ старуха олицетворяетъ родовое возмездіе, традиціонную силу прошлаго и всего того, что связано съ воспитаніемъ и наслѣдственностью. Въ пьесѣ же Л. Андреева Петя входитъ торжественно, какъ въ оперѣ, съ мнимой невѣстой. „Она перегнулась пополамъ, подъ прямымъ почти угломъ и еле идетъ, — ужасный образъ нищеты, старости и горя." Вся послѣдующая сцена ведется въ патетическомъ тонѣ.

Дѣльный, корректный, но ограниченный и „узкій" молодой ученый Поллакъ негодуетъ. Нервный, измученный несчастіями и горемъ еврей Лунцъ бросается передъ ней на колѣни со словами: „Старая женщина, вы видите, я плачу, старая женщина, я—маленькій еврей, который любилъ науку. Вы—моя мать, вы—мать моя, и клянусь передъ Богомъ, всю жизнь мою я отдамъ вамъ, моя милая, моя старая женщина, я плачу... Проклятыя звѣзды!" У Лунца во время еврейскихъ погромовъ убили отца, мать и сестру въ то время, когда онъ переносилъ голодъ, холодъ и невзгоды изъ-за стремленія къ наукѣ, и онъ возненавидѣлъ науку и сталъ революціонеромъ. Въ этой сценѣ преклоненіе его передъ старухой напомнило нѣкоторымъ критикамъ преклоненіе Раскольникова передъ Соней. Но у Достоевскаго преклоненіе это означаетъ преклоненіе совершившаго преступленіе, но не презираемаго людьми, передъ чистою, но презираемою женщиною, у которой онъ въ экстазѣ самообвиненія цѣлуетъ руку. Едва ли эта патетическая сцена въ пьесѣ Леонида Андреева будетъ производить впечатлѣніе на сценѣ. Прототипичная сцена появленія старухи — символа въ пьесѣ Пшибышевскаго „Снѣгъ" — не тронула сердца зрителей, не возбудила мыслей, а

вызвала недоумѣніе, взаимное переглядываніе и перешептываніе въ театрѣ, мало того, она была даже не художественна, холодна и лишена той поэтичности, которою обладаетъ этотъ символъ у Гейне.

II.

Тургеневъ сравниваетъ первую любвь съ революціей и отмѣчаетъ яркія черты этихъ сходныхъ явленій: „Первая любовь — та же революція: однообразно правильный строй сложившейся жизни разбитъ и разрушенъ въ одно мгновеніе, молодость стоитъ на баррикадѣ, высоко вьется ея яркое знамя, и что бы тамъ впереди ее ни ждало—смерть или новая жизнь, — всему она шлетъ свой восторженный привѣтъ." Здѣсь отмѣчена поэтическая, обаятельная сторона, но не воспроизведена трагическая основа революціонныхъ явленій.

Въ корнѣ пьесы лежитъ контрастъ между отвлеченной жизнью ума, философскихъ стремленій къ истинѣ и бурными насущными требованіями борьбы за экономическую и соціальную реорганизацію. Эта борьба выражается въ спорахъ между русскимъ ученымъ и революціонными дѣятелями, въ тѣхъ порицаніяхъ и насмѣшкахъ, которыя должны переносить „звѣздочеты".

Сергѣй Николаевичъ Терновскій понимаетъ требованія и рабочаго Трейча, и еврея Лунца, и маленькаго Шмидта, но онъ выше всего ставитъ религію и философію чистаго духа, и его вдохновенная рѣчь о реорганизаціи души, о высшихъ цѣляхъ бытія, о безсмертіи болѣе увлекательны, чѣмъ орлиныя пѣсни о свободномъ полетѣ Маруси. „Умираютъ только звѣри,—горячо говоритъ Сергѣй Николаевичъ,—у которыхъ нѣтъ лица. *Умираютъ только тѣ, кто убиваетъ,* а тѣ, кто убитъ, кто растерзанъ, кто сожженъ,—тѣ живутъ вѣчно. Нѣтъ смерти для человѣка, нѣтъ смерти для *сына вѣчности!*"

Здѣсь слышится осужденіе и палачамъ—сторонникамъ смертной казни и палачамъ-бомбистамъ, стремящимся къ террору.

Можетъ быть невольно Леонидъ Андреевъ высказалъ устами русскаго ученаго осужденіе всякому убійству, изъ

какихъ бы цѣлей оно ни исходило,—изъ политическихъ ли, изъ религіозныхъ, изъ сектантскихъ, или какихъ бы то ни было. Это истинно-христіанскій взглядъ, отвергаемый въ борьбѣ.

Максимъ Горькій въ пьесѣ „Дѣти Солнца“ „торопитъ“ къ осуществленію рѣшеній насущныхъ задачъ и къ борьбѣ съ жизнью, такъ какъ жизнь не ждетъ. Ученый химикъ Протасовъ въ его пьесѣ „Дѣти Солнца“ внушаетъ благоговѣніе у однихъ, самоотверженное отреченіе у другихъ, слѣпую ненависть у третьихъ.

Рисуя этотъ реальный типъ, чуждый символизма, пѣвецъ вольнаго „сокола“ надѣляетъ его отталкивающими чертами для общества, понимающаго его односторонность и безжизненность.

Леонидъ Андреевъ не „торопитъ жизнь“, онъ не говоритъ: „ученымъ не нужна свобода“, „свободѣ не нужны ученые“. Дѣятель науки въ его пьесѣ не ужился въ Россіи и поѣхалъ въ заграничную обсерваторію, гдѣ болѣе свободы и гдѣ онъ не чуждается людей борьбы и жизни, но стоитъ отъ нихъ въ сторонѣ не только потому, что ихъ одолѣли „суетныя заботы“, а потому, что они „убиваютъ“ и теряютъ такимъ способомъ дѣйствій образъ человѣческій и права на безсмертіе. Онъ видитъ среди нихъ самодовольныхъ, пошловатыхъ дѣльцовъ, чуждыхъ всякаго полета мысли. Вотъ, напримѣръ, ограниченный, грубый инженеръ Верховцевъ и его озлобленная жена, сухая старшая дочь ученаго, которая иронизируетъ надъ „звѣздочетами“. Созерцаніе вѣковѣчныхъ тайнъ природы, служеніе истинѣ, жизнь въ прошломъ, настоящемъ и въ будущемъ не обезпечиваетъ отъ страданій и гибели за идею. На замѣчаніе злыхъ языковъ, — что хорошо жить на содержаніи у правительства, — русскій ученый указываетъ на гибель Джордани Бруно, сожженнаго на кострѣ. Вообще „звѣздочетъ“ не смѣшонъ, онъ не чудакъ, какъ Протасовъ, онъ привлекателенъ и своею трогательною нѣжностью къ младшему сыну, и своимъ сочувствіемъ къ несчастной невѣстѣ Николая, и своимъ кроткимъ обхожденіемъ съ злобствующими революціонерами. Онъ великъ, когда повѣствуетъ о міровыхъ тайнахъ и задушевныхъ религіозныхъ и философскихъ проблемахъ. Чувствуется, что русскій ученый могъ бы поступить, какъ докторъ Штокманъ, — бороться со сплоченнымъ большинствомъ, переносить обиды, невзго-

ды, горе и оставаться незыблемымъ и твердымъ, какъ скала, о которую тщетно бьютъ волны, разбивающіяся въ пѣнистую ровную гладь и вновь набѣгающія на твердыню, но—тщетно.

По первоначальному плану въ пьесѣ Леонида Андреева на первомъ мѣстѣ стояло лицо чудака-профессора-„звѣздочета" и его непониманіе жены съ ея мелкими заботами о мірскомъ и повседневномъ. И изъ этой анекдотичной фабулы выросла пьеса, ничего общаго съ ней не имѣющая.

Жена профессора — идеализированный, но вполнѣ реальный образъ. Она—достойный другъ профессора, прекрасная, вдумчивая мать,—она мягкая, сомоотверженная женщина. Она находитъ въ себѣ силы утѣшать мужа при потерѣ сдѣлавшагося идіотомъ старшаго сына Николая, она сердцемъ понимаетъ людей, чужда доктринерства и догматизма и глубже всѣхъ чувствуетъ то значеніе, которое имѣютъ въ жизни и въ мірѣ такіе дѣятели мысли, какъ ея „звѣздочетъ". Конфликтъ между стремленіями къ чисто-созерцательной жизни и запросами дѣйствительности не выразился въ осужденіи преданности отвлеченнымъ интересамъ, вытекающемъ изъ пьесы М. Горькаго „Дѣти Солнца".

Если новая пьеса Л. Андреева начинается съ изображенія революціонной бодрости, орлинаго духа борьбы, то заканчивается она пораженіемъ революціоннаго натиска, озлобленіемъ ея дѣятелей и отчаяніемъ Маруси. Но рядомъ съ этимъ чувствуется въ послѣднемъ актѣ торжество поэта мысли, философа звѣзднаго міра, вдохновеннаго пророка науки, добровольно покинувшаго Россію, знаменитаго ученаго, который „свободенъ" въ душѣ, чуждъ оковъ „доктрины", у котораго много духовныхъ богатствъ, спасающихъ его отъ отчаянія въ горѣ, отъ озлобленія въ жизни, отъ ненависти въ борьбѣ. Его устами начинаетъ говорить самъ Леонидъ Андреевъ, забывая первоначальную фабулу, и гордый, могучій, львиный обликъ ученаго доминируетъ надъ всѣмъ. „Къ звѣздамъ! къ звѣздамъ!" зоветъ его властный призывъ и наполняетъ энергіей и силой жизни несчастныя, разбитыя горемъ души людей.

Маруся, невѣста Николая,—смѣлая и вначалѣ жизнерадостная дѣвушка. Она не поддается унынію, когда ея женихъ арестованъ въ борьбѣ, она бодро распѣваетъ пѣсню о вольныхъ птицахъ, составляетъ планъ освобожденія же-

ниха и осмѣиваетъ „звѣздочетовъ“. Она славитъ солнце и воспѣваетъ свободу. Ее влечетъ отважный полетъ орловъ. Но когда она узнаетъ о духовной смерти жениха, она переходитъ къ озлобленію и къ отчаянію. Философія и религія неба, провозглашаемыя русскимъ ученымъ, возвышаютъ ея душу, умиротворяютъ сердце и закаляютъ энергію. „Я пойду,—говоритъ она,—какъ святыню сохраню я то, что осталось отъ Николая,—его мысль, его чуткую любовь, его нѣжность. Пусть снова и снова убиваютъ его во мнѣ,—высоко надъ землей понесу я его чистую и непорочную душу.“

Ея сердце размягчилось горемъ, сдѣлавшимся сознательнымъ, благодаря словамъ Терновскаго. Озлобленіе смѣнилось желаніемъ итти по пути возвышенныхъ идеаловъ, а тупая ненависть превратилась въ мягкую скорбь страданія, облагораживающую личность. Ея слова: „привѣтъ тебѣ, мой милый, мой *страдающій* братъ!“ звучатъ призывомъ къ самоотверженной жизни. Можно предсказать, что изъ нея выйдетъ сестра милосердія страждущаго человѣчества; что все лучшее, женственное въ ея душѣ, пробужденное горемъ, обратится къ осуществленію того состраданія къ людямъ, которое было ей чуждо въ ея дѣятельной борьбѣ за политическую доктрину. Ея душа преобразилась, и жизнь ея реорганизуется на христіанскихъ началахъ сострадательной любви къ ближнимъ. Грань между земнымъ и вѣчнымъ, реальнымъ и идеальнымъ слышится въ заключительномъ возгласѣ русскаго ученаго: „Привѣтъ тебѣ, мой далекій, мой неизмѣнный другъ!“—который обращенъ къ будущему изслѣдователю неба: Это — символическія слова, которыя дополняютъ споръ, происходившій во II-мъ дѣйствіи между революціонерами и ученымъ.

Представителемъ противоположнаго міросозерцанія является рабочій Трейчъ, который понимаетъ только грубую, кровавую борьбу. Это—воплощеніе энергіи, символизація въ полуотвлеченномъ образѣ ницшеанскаго матеріализма.

„Человѣкъ долженъ говорить: *я хочу*, обязанность, это — рабство“, — въ стилѣ Ницше говоритъ Трейчъ. Его энергія звучитъ въ словахъ, которыми онъ революціонируетъ умы окружающихъ.

„Надо итти впередъ. Здѣсь говорили о пораженіяхъ, но ихъ нѣтъ. Я знаю только побѣды. Земля, это—воскъ въ рукахъ человѣка Надо мять, давить—творить новыя фор-

мы. Но надо итти впередъ. Если встрѣтится стѣна — ее надо разрушить. Если встрѣтится гора — ее надо срыть. Если встрѣтится пропасть—ее надо перелетѣть. Если нѣтъ крыльевъ — ихъ надо сдѣлать". „Но надо итти впередъ. Если земля будетъ разступаться подъ ногами, нужно скрѣпить ее желѣзомъ. Если она станетъ распадаться на части, нужно сшить ее—огнемъ. Если небо станетъ валиться на голову, надо протянуть руку и отбросить его такъ. (Отбрасываетъ. Нѣкоторые невольно повторяютъ позу Трейча-Атланта, поддерживающаго міръ)."

„И пока солнце будетъ горѣть всегда и вѣчно—надо итти впередъ. Товарищи! солнце вѣдь тоже пролетарій."

Вотъ призывный кликъ къ движенію пролетаріевъ. Въ немъ слышатся римскіе вопли —„хлѣба и зрѣлищъ", слышатся голоса tribunis plebis, чувствуется, что эта рѣчь можетъ заставить выйти на форумъ всю толпу плебеевъ и вести гражданскую междоусобную войну. Это дикій вопль годами загрубѣлаго, порабощеннаго въ экономическомъ рабствѣ пролетарія, и его ничто уже не остановитъ въ его стихійномъ потокѣ разрушенія и возстанія! Одинъ кличъ „впередъ" охватываетъ сердце и все побѣждаетъ въ немъ.

Философъ неба, поэтъ мысли, „ученый астрономъ" все это назвалъ бы „суетными заботами". Смерть, несправедливость, несчастіе, всѣ черныя тѣни земли,—вотъ „суетныя заботы". Но напрасно было бы обвинять представителей этого поднимающагося надъ землею къ небу міросозерцанія въ трусости или въ буржуазномъ самодовольствѣ. Въ основѣ его не лежитъ изреченіе: „никто же свою плоть возненавидитъ, но всякъ питаетъ и грѣетъ ю". Нѣтъ! Здѣсь героизмъ, который выражается въ словахъ: „Галилей умеръ въ темницѣ, Джіордани Бруно погибъ на кострѣ! Путь къ звѣздамъ всегда орошенъ кровью." Вотъ этими словами обнаруживается вся пошлость злословія, которою грязнятъ крайніе представители крайнихъ партій людей гуманнаго обновленія и мирной реорганизаціи жизни. Объясненіе, заключающееся въ словахъ пошловатаго Верховцева, что будто бы „такъ можетъ говорить только тотъ, кто живетъ на содержаніи у правительства и въ полной безопасности сидитъ на своей крышѣ!"—лишено основанія по отношенію къ много потерпѣвшему профессору.

III.

На фронтонѣ символической обсерваторіи красуется надпись: „Попирается здѣсь низменная земля,—отсюда идутъ къ звѣздамъ!“

И эта символическая обсерваторія является лучшимъ, что имѣется въ распоряженіи человѣчества, и здѣсь символизируется и религія, и поэзія, и искусство, и наука, и гуманность, и трогательная душевная чистота. Тѣмъ, кто вѣчно смотрѣлъ на звѣзды, пришлось первымъ лицезрѣть Спасителя. И въ символической обсерваторіи виситъ символическая картина — „Волхвы, приведенные звѣздою ко Христу“.

Подъ звуки горной вьюги изображено тягостное ожиданіе близкими людьми, бурныя чувства приходящихъ изъ долины побѣжденныхъ революціонеровъ, которые приходятъ въ ярость когда имъ приносятъ извѣстіе о пораженіи повстанцевъ—пролетаріевъ.

Во второмъ актѣ слышна музыка и пѣніе Маруси: „Сижу за рѣшеткой въ темницѣ сырой—вскормленный на волѣ орелъ молодой“. Это дѣйствіе заканчивается хоровымъ славословіемъ солнцу. Въ началѣ третьяго дѣйствія глубокая тишина. А въ послѣднемъ актѣ какъ бы слышится *пѣніе звѣздъ*, о которомъ говоритъ русскій ученый, и славословіе этихъ звѣздъ Бога, которое звучитъ въ его рѣчи, и торжественная гармонія небесныхъ сферъ, которыя чужды людямъ будничной борьбы, людямъ земли, людямъ, у которыхъ девизъ: „хлѣба и зрѣлищъ“. А звѣзды поютъ, и пѣснь ихъ таинственна, какъ вѣчность. Кто хоть разъ услышитъ ихъ голосъ, идущій изъ глубины безконечныхъ пространствъ, тотъ становится сыномъ вѣчности. „Сынъ вѣчности,—восклицаетъ добровольный изгнанникъ—русскій ученый, – такъ когда-нибудь назовется человѣкъ.“

Среди персонажей пьесы обрисованъ интересный типъ созерцателя. Это — Житовъ — своеобразно-красивый, неопредѣленнаго возраста, человѣкъ, который, по словамъ автора пьесы,—„медвѣдеобразенъ“ и *всегда сидитъ*, а вмѣстѣ съ тѣмъ онъ— человѣкъ *непосѣдливый*. Онъ былъ въ Нью-Іоркѣ и говоритъ: „Хорошо очень было. Сидишь и смотришь. Какъ это они тамъ ходятъ, ѣздятъ. Воздушная дорога. Интересно“. Въ Калифорніи онъ научился англійскому языку; собирается отправиться разносчикомъ въ Австра-

лію, а впослѣдствіи уѣзжаетъ въ Каиръ, откуда даетъ извѣстіе: „Сижу и смотрю на пирамиды“.

Это типъ чудака, который встрѣчается въ пьесѣ Горькаго, напримѣръ, въ драмѣ „Дѣти Солнца“. Но у Леонида Андреева и этотъ образъ является какъ бы реализаціей отвлеченія созерцательнаго начала жизни въ абстрактномъ силуэтѣ второстепеннаго персонажа пьесы.

Рисуя антагонизмъ сторонниковъ отвлеченной жизни, авторъ намѣтилъ рядомъ съ нимъ типъ „умѣреннаго и аккуратнаго“ ученаго, трезваго и уравновѣшеннаго ассистента Поллака. Онъ никогда не входитъ въ „тревожныя подробности“, онъ чуждъ мечтаній и поэзіи. Это добросовѣстный работникъ и... только. Въ немъ нѣтъ творческаго дара. Онъ вычисляетъ, вычисляетъ и вычисляетъ. Онъ точно вычисляетъ, напримѣръ, минуты и секунды, когда ему исполнится 32 года, и тогда считаетъ себя въ правѣ подумать объ устройствѣ своей личной жизни и о женитьбѣ. Его корректная, холодная, разсудительная рѣчь находится въ контрастѣ и съ боевыми рѣчами революціонеровъ, и съ восторженными полетами мысли Терновскаго. Это—олицетвореніе буржуазнаго, сытаго самодовольства.

Если въ пьесѣ Леонида Андреева символическій элементъ воздвигается на основахъ реальнаго, то это больше всего напоминаетъ творчество Ибсена, прозелитомъ котораго въ этой пьесѣ является авторъ. Символизируя элементы жизни человѣчества, драматургъ обязанъ индивидуализировать свои персонажи. Иногда это не вполнѣ удается, и вмѣсто реальнаго лица является абстракція, отвлеченный силуэтъ. Здѣсь на помощь должно притти сценическое искусство, оно должно облечь „въ плоть и кровь“ то, что схематически намѣчено въ пьесахъ. Такія схематическія абстракціи, какъ Житовъ, Трейчъ, Поллакъ, во многомъ должны быть восполнены артистическою „персонификаціей“. Представляя себѣ Терновскаго, который—по замѣчанію автора—„вѣжливъ, внимателенъ, но отъ всего этого отдаетъ холодомъ“, — надо имѣть въ виду не традиціонный типъ профессора, а символизацію идей и міросозерцанія. Отсутствіе комизма—характерная его черта. Его размышленія и восторженныя рѣчи о небѣ могутъ найти себѣ соотвѣтствіе въ глубокомысленномъ раздумьѣ князя Андрея въ романѣ Л. Н. Толстого „Война и миръ“. Поэзія небеснаго свода, какъ источника полета души, обнаруживается въ тотъ моментъ,

когда князь Андрей упалъ раненый пулею. „Онъ ничего не видалъ. Надъ нимъ не было ничего уже, кромѣ неба— высокаго неба, неяснаго, но все-таки неизмѣримо высокаго, съ тихо ползущими по немъ сѣрыми облаками. Какъ тихо, спокойно и торжественно, совсѣмъ не такъ, какъ мы бѣжали, кричали и дрались, совсѣмъ не такъ, какъ съ озлобленными и испуганными лицами тащили другъ у друга банникъ французъ и артиллеристъ, совсѣмъ не такъ ползутъ облака по этому высокому, безконечному небу. Какъ же я не видалъ прежде этого высокаго неба? И какъ я счастливъ, что узналъ его, наконецъ. Да! *все пустое, все обманъ, кромѣ этого безконечнаго неба*!" — размышляетъ князь Андрей.

Профессоръ Терновскій—не вполнѣ идеальная личность, какимъ, напримѣръ, является строитель Сольнесъ у Ибсена. Въ немъ не мало отрицательныхъ чертъ,—холодность, сухость, отвлеченность міропониманія, безстрастность. Однако, эти черты не умаляютъ того высшаго значенія его философіи и религіи, которое находитъ соотвѣтствіе въ произведеніи М. Горькаго „*Человѣкъ*", напечатаннаго въ I-омъ сборникѣ книгоиздательства „Знаніе".

То, надъ чѣмъ въ пьесѣ смѣются революціонеры, въ разсужденіи русскаго ученаго вовсе не смѣшно, а глубокомысленно. Думая сразить отвлеченно-мыслящаго профессора, ограниченный Верховцевъ, ядовито предчувствуя нелѣпость отвѣта, задаетъ коварный вопросъ: „Значитъ, явись завтра Наполеонъ, новый деспотъ, и зажми весь міръ въ желѣзномъ кулакѣ—это тоже будетъ суетная забота?" Сергѣй Николаевичъ отвѣчаетъ ему: „Да, я думаю."

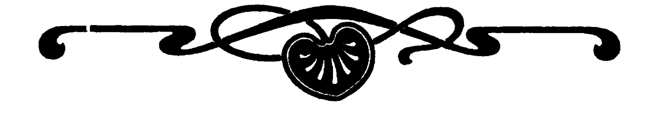
Л. Н. Толстой,—говоря о возвышенномъ діапазонѣ души раненаго князя Андрея, который, разъ увидавъ далекое, высокое и вѣчное небо, уже иначе смотритъ на грѣшную землю,--устами главнаго лица высказываетъ близкую къ этому мысль: „Онъ зналъ, что это былъ Наполеонъ—его герой, но въ эту минуту Наполеонъ казался ему столь маленькимъ, ничтожнымъ человѣкомъ, въ сравненіи съ тѣмъ, что происходило теперь между его душою и этимъ высокимъ безконечнымъ небомъ съ бѣгущими по немъ облаками". Такимъ образомъ отвѣтъ профессора является не безсмысленнымъ, но глубокомысленнымъ.

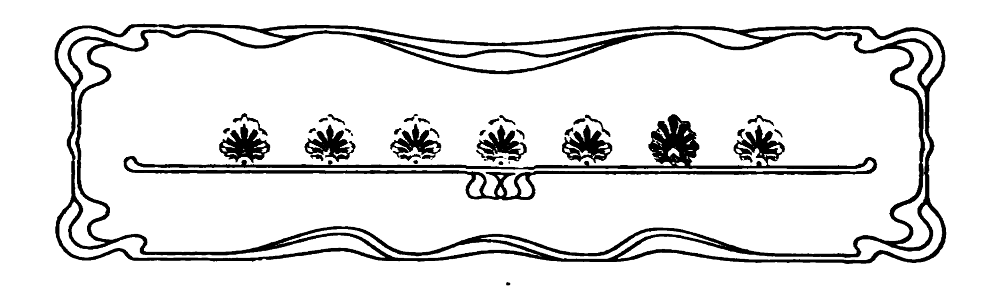
Для высоко настроенной души русскаго ученаго въ пьесѣ—Наполеонъ не можетъ быть тѣмъ, чѣмъ онъ являет-

ся для людей догматическаго и доктринерскаго образа мыслей. Если юная героиня пьесы, вѣрящая вначалѣ *въ Бога отмщенія*, послѣ испытанныхъ ею страданій идетъ въ жизнь, чтобы служить *Богу милосердія и любви*, то это является подъ вліяніемъ той философіи и религіи, которую исповѣдуетъ символическій руководитель символической обсерваторіи. Чтобы понять жизнь, надо надъ нею возвыситься! Чтобы возвыситься надъ жизнью, надо подняться на высоту тѣхъ идеаловъ, которые открываются въ наукѣ, въ творчествѣ, въ поэзіи! Преображеніе души происходитъ подъ вліяніемъ ея просвѣтлѣнія! Ненависть и злоба не могутъ такъ содѣйствовать реорганизаціи жизни, какъ любовь и умягченіе души!

Къ символическимъ звѣздамъ призываетъ эта пьеса и, призывая людей отъ мрака къ свѣту, она будетъ служить вѣчнымъ цѣлямъ искусства, пробужденію влеченія къ истинѣ, къ гуманной реорганизаціи жизни. Если на нее смотрѣть, какъ на призывъ къ небу, къ звѣздамъ, то въ этой пьесѣ послышится призывъ къ совершенствованію духа, къ обновленію жизни, къ переустройству міра на началахъ высшей культуры. И бодростью, и силой, и величьемъ повѣетъ отъ ея рѣчей!

„Человѣкъ—сынъ вѣчности"; „умираютъ только тѣ, кто убиваетъ;" „душа— алтарь, на которомъ совершаетъ служеніе сынъ вѣчности", - всѣ эти идеи высшаго порядка пробуждаютъ человѣческое достоинство и лучшія проявленія души. Размягченная и возвышенная душа отвернется отъ зла, почувствуетъ благо и истину и возродится для преображенной и творческой дѣятельности въ духѣ сострadанія и любви.





ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Воспринять и изобразить міръ какъ траги-комедію—вотъ постоянная задача современнаго писателя.

Траги-комедія современной жизни, обнаруживаемая при анализѣ творчества современныхъ писателей, заключаетъ въ себѣ сліяніе трагизма и комизма. Трагизмъ возникаетъ изъ разлада между душою человѣка и реальнымъ внѣшнимъ міромъ; разладъ этотъ ставитъ человѣка въ безвыходное положеніе, — ужасъ характеризуетъ впечатлѣніе въ трагическомъ явленіи. Разладъ между идеальнымъ и реальнымъ въ уродливыхъ отклоненіяхъ образуетъ комизмъ, вызывающій впечатлѣніе смѣшного.

Когда комизмъ и трагизмъ являются нераздѣльными, то возникаетъ траги-комедія. Впечатлѣніе ужаса смѣняется впечатлѣніемъ, вызывающимъ смѣхъ, появляется столкновеніе противоположныхъ чувствъ въ сердцѣ и недоумѣніе— плакать или смѣяться. Если смотрѣть на жизнь съ высоты, позволяющей видѣть общее, то эта смѣна впечатлѣній ужаса и смѣха сольется въ созерцаніе, очищающимъ образомъ вліяющее на внутренній міръ наблюдателя. Ужасное и смѣшное обнаруживается въ такомъ затѣйливомъ сліяніи, что одно переходитъ въ другое, взаимно смѣняя другъ друга и перерождаясь. Проявляясь въ формѣ юмора, это сліяніе такъ тонко разливается въ атмосферѣ изображенной жизни, что почти неуловимо окрашиваетъ весь современный рисунокъ. Современныя пьесы большею частью не могутъ быть названы ни трагедіей, ни комедіей, а именуются „сценами изъ жизни“, и въ этомъ названіи чувствуется

плаксиво-комическій оттѣнокъ. Контрастъ непосредственной жизни простого народа и искусственной жизни интеллигенціи усиливаетъ это впечатлѣніе при сопоставленіяхъ.

Въ древности наблюдалось разобщеніе элементовъ трагическаго отъ комическаго. Античная трагедія благородныхъ эллиновъ чудесно свидѣтельствовала о родствѣ человѣка съ божествомъ, о красотѣ и возвышенности страданія, о величіи гибели подъ ударами всемогущаго рока, и уже нельзя было примѣшивать ничего, вызывающаго смѣхъ. Напротивъ того, комедія грековъ являлась обратною стороною трагедіи; въ очищающей силѣ насмѣшки она осмѣивала все на свѣтѣ, увлекая въ вакхическій хороводъ осмѣянія даже человѣческіе и божескіе законы. Траги-комедія не имѣла мѣста въ древнемъ мірѣ.

Въ великомъ творчествѣ Шекспира геній человѣчества навсегда смѣшалъ трагическое съ комическимъ, горькій ядъ насмѣшки съ неудержимымъ ужасомъ, и впослѣдствіи творчество уже не разъединяло трагическаго отъ комическаго рѣзкой чертой. Это сліяніе уже постоянно становится господствующимъ во всѣхъ родахъ литературы, но преобладаніе того или другого элемента по большей части чувствуется.

Мольеръ уже смѣялся такъ, что въ его смѣхѣ чувствовалась отравляющая горечь срадания среди всѣхъ сценъ комизма. И у творца соціальной комедіи Бомарше искрометный смѣхъ переплавляется въ горячія тирады великаго и несчастнаго цырюльника Фигаро съ муками его униженной, оскорбленной чести и съ хрустальной чистотой его плебейской совѣсти. У нѣмецкаго поэта Гейне смѣхъ переполненъ горечью, ужасъ—веселостью.

Творчество дальнѣйшихъ дѣятелей литературной эволюціи уже не покидаетъ этого сліянія трагическаго съ комическимъ, и соль насмѣшки безраздѣльно пронизываетъ возвышенный паѳосъ трагизма. Сцены, вызывающія ужасъ, смѣняются моментами, вызывающими смѣхъ. Современные писатели, вызывая ужасъ возсозданіемъ житейскаго трагизма, почти равномѣрно переполняютъ пьесы сценами зазазительнаго комизма, и этотъ быстрый переходъ отъ трагическаго явленія къ чертѣ комической обусловливаетъ современную траги-комедію.

Гюи де-Мопасанъ, напримѣръ, обрисовывая человѣка, охваченнаго внезапнымъ горемъ, и вызывая ужасъ, сообща-

етъ такую подробность комизма, которая порождаетъ смѣхъ. Вотъ передъ читателемъ герой разсказа, ошеломленный горестнымъ извѣстіемъ, что у его племянницы имѣется любовникъ. „Онъ почувствовалъ,—говоритъ Гюи де-Мопасанъ,—ужасающее волненіе и, задохнувшись, замеръ съ намыленнымъ лицомъ, такъ какъ собирался бриться".

У Чехова изображена „скучная исторія" жизни серьезнаго талантливаго профессора. Къ плодотворному научному дѣятелю прибѣгаетъ молодая, знакомая ему дѣвушка, горячо и съ отчаяніемъ спрашиваетъ, что дѣлать, молитъ со слезами дать совѣтъ, какъ жить, а серьезный, умный герой разсказа ничего въ своемъ душевномъ обиходѣ не находитъ другого сказать какъ: „пойдемте позавтракать". И смѣшно и ужасно! Трагизмъ пустоты души смѣшивается въ юморѣ Чехова съ изображеніемъ комическаго безсилія хоть скрыть по возможности удачнѣе эту пустоту. Юморъ Чехова разливается едва уловимымъ оттѣнкомъ, слегка вызывающимъ скорбную улыбку обрисовкой несоотвѣтствія идеаловъ съ дѣйствительностью. Этотъ юморъ культивируетъ идеализмъ въ сердцѣ созерцателя современныхъ картинъ жизни, влечетъ его къ самосовершенствованію. А это развѣ не содѣйствуетъ приближенію къ божественному началу, предначертанному Провидѣніемъ въ душѣ каждаго безъ исключенія человѣка?!.. Однако, извлечь этотъ юморъ изъ элегіи тоскливыхъ мотивовъ хмураго современнаго творчества можно только въ рѣдкихъ случаяхъ. Критика можетъ его только оттѣнить, дать почувствовать, замѣтить

Современная траги-комедія обнаруживается въ контрастахъ. Вотъ предъ читателемъ развертывается скорбная панорама. Какъ тяжело созерцать унылое безсиліе обезличенной души, лишенной инціативы или направленной по ложному пути, муки ума, запутавшагося въ мрачной гордынѣ среди сѣти софизмовъ, истомленное сердце въ оковахъ неудовлетворенныхъ чувствъ, молодую жизнь, которая радостно и жадно рвется къ живому и тянется къ солнцу и обманутая— надрывается, надламывается и чахнетъ!..

Какъ смѣшно и грустно наблюдать, когда глупцы и невѣжды, празднуя именины своего сердца, въ тупомъ самодовольствѣ не замѣчаютъ нелѣпости собственныхъ затѣй и несоотвѣтствія внутреннихъ запросовъ души съ ихъ затѣйливыми происками въ мірѣ суеты и наживы!!.. Въ

творческомъ возсозданіи жизни отражается борьба за идеальное.

Внезапно все это смѣшивается въ запутанные узлы, которые составляютъ завязку драматическихъ столкновеній въ грубой, неуклюжей и нелѣпой формѣ издѣвательства надъ требованіями духа. Это вызываетъ внезапныя конвульсіи интимныхъ чувствъ, ужасъ неожиданныхъ конфликтовъ, а надъ всѣмъ этимъ тяготѣетъ безсмысленный хохотъ торжества низкихъ силъ и грубой повседневности и обыденщины! Ужасъ и смѣхъ! Смѣхъ и ужасъ!.. Вотъ траги-комедія современной жизни...

Но какъ выйти изъ этого лабиринта сплетеній трагикомизма?!.. Гдѣ исходъ?!..

Выходъ указать трудно, но, если человѣкъ, находящійся въ лабиринтѣ жизни, знаетъ, что, куда бы ни влекла его жизнь, онъ не долженъ отдаляться отъ тѣхъ краевыхъ линій, которыя граничатъ съ остальнымъ пространствомъ, то онъ всегда можетъ выбраться изъ дорогъ лабиринта въ сторону незапутанныхъ путей.

Писатели и художники никогда хорошо не рисуютъ идеальныхъ лицъ, идущихъ по идеальной дорогѣ. Хорошіе люди нерѣдко возсоздаются художниками, но идеальныя лица отъ Грандисона до Штольца, рыцаря „безъ страха и упрека“ оказываются черезчуръ прѣсными какъ прежде, такъ и теперь.

Тронулъ ли сердце читателя когда-нибудь безошибочный герой съ чувствами и мыслями, внушенными ему благожелательнымъ авторомъ въ назиданіе современникамъ и потомству?! . Ни удивленія, ни уваженія, ни симпатіи не вызываютъ эти безукоризненно-правильные и деревянные манекены для примѣрки шаблонныхъ добродѣтелей.

Да развѣ необходимо искать въ литературѣ образцы для подражанія?! Истинные идеалы всегда глубоко скрыты въ творчествѣ и проявляются,—давая себя только чувствовать, но не осязать,—въ свѣто-тѣняхъ творческаго возсозданія жизни. Явленіе траги-комизма фиксируетъ взоръ зрителя, и онъ видитъ то, мимо чего прошелъ бы, не замѣчая, въ самой жизни, а критика улавливаетъ скрытый идеалъ. У геніевъ возсоздается самый скелетъ жизненныхъ явленій, оттѣненный на фонѣ детальнаго рисунка жизни, какъ въ снимкахъ съ помощью лучей Рентгена. Зритель вводится въ тайники явленій, познаетъ сокровенное, и самое подзе-

мелье жизни освѣщается волшебнымъ факеломъ творчества. Зритель заражается слезами и тѣмъ смѣхомъ, который испытывалъ творецъ, возсоздавая жизнь и, чѣмъ болѣе горько онъ плакалъ и болѣе яростно смѣялся, тѣмъ полнѣе захватывается воображеніе и сердце читателя, тѣмъ болѣе онъ заражается его чувствами.

Откровенія доступны только генію; если же жизнь воспроизводитъ талантъ, то нельзя ожидать ни художественныхъ, ни психологическихъ, ни литературныхъ открытій. Но новая, своеобразная, небывалая до сихъ поръ окраска воспроизводимыхъ талантомъ явленій вызываетъ интересъ. Сила и характеръ окраски зависятъ отъ степени и направленія таланта, а сообразно съ этимъ опредѣляется значеніе писателя. Иногда преобладаетъ элементъ сознательный, иногда безсознательный; сознательный преобладаетъ, напримѣръ, у Тургенева, у Чехова, безсознательный,—напримѣръ, у Гончарова, у Леонида Андреева. Безсознательнымъ процессамъ можно довѣрять только тогда, когда они проконтролированы сознаніемъ. Если къ безсознательному процессу присоединяется психіатрическій, какъ иногда у Достоевскаго, у Леонида Андреева или у Пшибышевскаго, то, довѣряясь ему, можно дойти до восхваленія „умственной истерики", душевной растерянности и нравственнаго паденія. Поэтому критика становится на путь *художественно-этическій*. Ставятся и разрѣшаются проблемы души, воплощенныя въ литературныхъ образахъ. Результатомъ анализа является опредѣленіе колорита картинъ жизни въ современномъ творчествѣ.

Развѣ у Леонида Андреева не чувствуется преобладаніе мистическаго колорита въ его вдохновенной рѣчи?!.. Развѣ элегическій колоритъ, подобно тому, какъ въ задумчиво-нѣжныхъ пейзажахъ Левитана, не присущъ тонкой кисти Чехова, которая узнается съ первыхъ же страницъ?!!..

А психіатрическія изображенія Пшибышевскаго развѣ не дышатъ мрачнымъ экстазомъ колорита творчества Достоевскаго? Вѣдь ихъ герои по ночамъ бродятъ въ полубезумномъ пароксизмѣ „лихорадки души" по закоулкамъ столичныхъ окраинъ, ночь превращая въ день, съ мутными глазами, на границѣ между преступленіемъ и сумашествіемъ, съ вулканическими чувствами въ душѣ! А таинственно-загадочный, какъ въ египетскихъ сфинксахъ, колоритъ замысловатаго, полупознаваемаго творчества Ибсена и его намеки въ пьесахъ—развѣ не напоминаютъ іероглифы?!..

Итогомъ анализа является опредѣленіе паѳоса, какъ одухотворяющей силы творчества.

Какимъ мистическимъ ужасомъ одухотворена яркая живопись Леонида Андреева, изображающаго въ яркихъ мазкахъ грозы жизни, съ его принебрежительно и насмѣшливо-ироническимъ отношеніемъ къ *мѣщанству*, съ гадливою ненавистью къ его торжеству!!!..

Какъ ярко проявляется сила неугомоннаго стремленія Станислава Пшибышевскаго овладѣть неовладѣваемымъ, побѣдить непобѣдимое, разгадать неразгаданное!!!..

Какая нѣжная скорбь проникаетъ всѣ рисунки Чехова! Какой сильный паѳосъ сквозитъ въ его образахъ, когда они одухотворяются вѣрою въ осуществленіе „изящной" жизни черезъ много столѣтій!!!..

Какой мрачный, философскій фатализмъ одухотворяетъ грандіозные штрихи Ибсеновскихъ полотнъ. Какой величественный паѳосъ торжества Провидѣнія, путей Котораго не понимаетъ человѣчество, и на которые только символически можетъ указать современный геній!!!...

Надъ всею траги-комедіей современной жизни, какъ бы звучатъ горькія, выстраданныя слова:

„Какъ вся современная жизнь далека отъ идеала, отъ требованія глубокой и искренной души!"

Эта траги-комедія влечетъ къ широкому освободительному движенію всего человѣчества отъ зла.

Если картины зла характеризованы въ очеркахъ, то въ приложеніи къ нимъ намѣчены нѣсколько оздоровляющихъ идей.

Положительныя стороны идеаловъ истиннаго мужества, истинной женственности, справедливаго и возвышеннаго индивидуализма начертаны шведской писательницей Элленъ Кей въ ея маленькихъ, ажурныхъ, изящныхъ силуэтахъ, напоминающихъ мелодическія поэмы въ прозѣ.

Это не самые идеалы. Это черты идеальнаго, осуществленіе котораго писательница проводитъ въ будущемъ.

Эти ея представленія поэтичны, вдохновенны и оригинальны. Она назвала ихъ „Картинами Мысли"—„Tagenbilder". Это—летучія созерцанія, убаюкивающія фантазію, нѣжущія слухъ, очаровывающія взоръ. Онѣ начертаны тонкою женскою изящною кистью, никогда не державшею въ рукахъ кинжала, но часто цвѣты и красивыя вещицы искусства. Эти начертанія легкой зефирной кисточки летучи и

неуловимы. Самыя картины нарисованы, какъ бы нѣжною акварелью. Ея женскій идеалъ чуждъ банальнаго представленія и о женщинѣ-самкѣ, и о женщинѣ-насѣдкѣ, и о женщинѣ-куколкѣ; онъ чуждъ и грубой, фанатичной эмансипаціи въ лживомъ смыслѣ.

Она ставитъ женщину не ниже мужчины, но не замѣняетъ одно существо другимъ, не созданнаго природой для замѣны. Ей понятны идеи Гёте о „Evig-veibliche“, и объ обаяніи чисто женскаго начала, и объ его торжествѣ въ „*Женщинѣ Будущаго*“. Она цѣнитъ и „*Мужество*“, понимаетъ его и чувствуетъ его силу и опредѣляетъ его, раскрывая смыслъ могучей формулы Перикла: „*счастіе заключается въ свободѣ, а свобода въ мужествѣ*“.

Развѣ это не уясняетъ направленіе пути къ идеалу?! Какъ это просто и сильно!

Развѣ эта формула не можетъ служить противоядіемъ тому злу русской жизни до освободительнаго періода, когда всѣ русскіе интеллигенты были „*лишними*“ людьми, а теперь многіе изъ нихъ стали „*лучшими*“ и представителями народа?!.

Развѣ изреченіе Перикла не является лозунгомъ героевъ русскаго освободительнаго движенія, русской героической души?!.

И развѣ героизмъ во всѣхъ странахъ, во всѣ героическія эпохи не опирался на этотъ благоухающій и не увядаемый ароматомъ молодости девизъ?!.

„Будемъ счастливы“ какъ бы говоритъ Элленъ Кей своими оздоровляющими рисунками, „вѣдь это такъ легко и такъ просто, стоитъ только сильно, сильно захотѣть“.

Созерцая „*Картины Мысли*“ Элленъ Кей, какъ бы вникаешь въ тирады лучшихъ персонажей Ибсена и еще разъ убѣждаешься, что великіе люди одной и той же эпохи переполнены одною мукою души, одними чаяніями, одними упованіями. Какъ бы невидимыя нити связываютъ великія души въ одномъ стремленіи, вести къ совершенству все современное имъ молодое поколѣніе, все человѣчество, весь міръ.

И вотъ великія, благороднѣйшія души постигаютъ разрѣшеніе тайнъ и загадокъ великихъ современниковъ и разъясняютъ ихъ ясно и рельефно, и эти разъясненія заслуживаютъ вниманія.

Очеркъ Элленъ Кей „*Объ индивидуализмѣ Ибсена*“—одно

изъ лучшихъ проникновенiй въ скрытый смыслъ его поэтическаго вдохновенiя. Главный нервъ сердца норвежскаго таланта былъ понятъ шведскою поэтессою мысли, и этому пониманiю можетъ-быть способствовало сосѣдство на одномъ сѣверномъ полуостровѣ.

Поэтому особенно цѣннымъ является этотъ поэтическiй очеркъ въ защиту индивидуализма, такъ моло прежде цѣнимаго на Западѣ, гдѣ идея *коллективизма* имѣла болѣе успѣха до появленiя Ницше и его философiи.

Но индивидуализмъ Ницше антихристiанскiй; индивидуализмъ же Ибсена, вѣрнѣе всего думать, основанъ на истинномъ и глубокомъ пониманiи и благоговѣнiи передъ Евангелiемъ.

Элленъ Кей больше всего останавливается на анализѣ пьесы „*Брантъ*", считая ее ключемъ къ разъясненiю вопроса и разъясняя ея идеи.

Авторъ книги „*Вѣкъ дитяти*" въ „*Картинахъ Мысли*" даетъ противоядiе отъ бацилъ безволiя, непониманiя истинныхъ задачъ женской жизни и неумѣнiя разрѣшить вопросъ о свободѣ личности и проблемѣ долга. Эти бацилы переполняютъ современную атмосферу и являются какъ бы бактереологическою причиною той унылой болѣзни современнаго поколѣнiя, которая производитъ впечатлѣнiе ужаса и смѣха, и воспроизводится современными писателями. То, что въ отрицательныхъ явленiяхъ раскрывается въ литературно-критическихъ очеркахъ, то въ формѣ положительныхъ идей начертано въ „*приложенiи*" къ нимъ устами Элленъ Кей.

Истинный индивидуализмъ, истинное мужество, истинная женственность—вотъ здоровые пути жизни, къ которымъ должно стремиться человѣчество. Обнаружить идеалы, указать, что отклоненiе отъ нихъ обезображиваетъ жизнь и вслѣдствiе этого осуществляется *траги-комедiя* было цѣлью книги.



ПРИЛОЖЕНІЕ

СТАТЬИ ИЗЪ КНИГИ:

„КАРТИНЫ МЫСЛИ"

ЭЛЛЕНЪ КЕЙ.

„Наиболѣе привлекательны въ ея книгѣ **„КАРТИНЫ МЫСЛИ"**, быть-можетъ, короткія лирическія статьи о женской нравственности, о мужествѣ, красотѣ, свободѣ личности. Такими именно статьями, хорошо написанными и прочувствованными, прославились многіе англійскіе писатели".

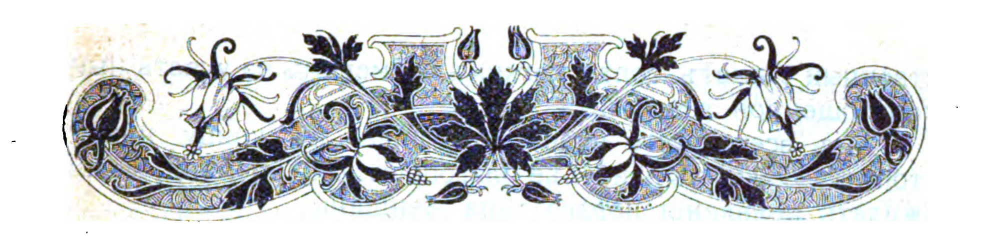
„Прекрасно выступаетъ передъ читателями ея образъ, когда она начинаетъ говорить о томъ, что составляетъ роль женщины. Она исповѣдуетъ самыя высокія идеи о значеніи женщины въ человѣческой жизни и въ то же время идеи самыя человѣчныя".

Георгъ Брандесъ (объ Элленъ Кей).

Переводъ О. ТАККЭ.

Подъ редакціей автора литературно-критическихъ очерковъ.





Женщина будущаго.

Есть слова, которыя чаруютъ, какъ музыка. Таковы слова: „женщина будущаго“.

Эта музыка проносится мимо меня въ стихахъ одного поэта-ясновидца, чье имя покрыто теперь блескомъ славы утренней зари, но который при жизни терпѣлъ поруганія, какъ атеистъ и разрушитель общественныхъ основъ, такъ какъ свѣтлый полетъ его мысли мелькалъ, подобно молніи, среди предразсудковъ современниковъ.

Творческое предчувствіе открыло передъ нимъ новое время, когда женщина будетъ:

„Честна, прекрасна и добра, подобно безбрежному небу, которое посылаетъ свѣтъ и росу на широкую землю. Свободная и чистая отъ обычнаго зла, изрекая мудрость, о которой когда-то не могли и думать, и выказывая чувства, которыя боялись испытывать. Преобразившись въ то, чѣмъ не смѣли быть, она превратитъ землю въ небо“ (Шелли).

Этотъ прелестный обликъ будущей женщины, набросанный Шелли, проносится передо мной въ то время, какъ я стараюсь нѣсколько подробнѣе очертить ея контуръ.

Бурное время женскаго вопроса и связанныя съ нимъ общественныя и психическія перемѣны продолжатся еще, по всей вѣроятности, долго въ нашемъ столѣтіи. Этотъ полный споровъ періодъ прекратится лишь тогда, когда женщина въ брачной жизни, какъ и внѣ ея, добьется равноправія съ мужчиной, когда общественный строй видоизмѣнится настолько, что существующая нынѣ конкуренція между полами дойдетъ до выгодной для обѣихъ сторонъ развязки, и когда, наконецъ, женскій трудъ домашній и обще-

ственный ляжетъ болѣе легкимъ бременемъ на участь нынѣ порабощенной женщины.

Изъ всего этого видно, что лишь къ концу нашего столѣтія, какъ къ наиболѣе благопріятному времени, можно ожидать появленія новаго типа женщины.

Когда я мечтаю о будущей женщинѣ (а когда мечтаешь, нѣтъ надобности отказывать себѣ въ чемъ-либо), я представляю ее себѣ какъ гармоническое сочетаніе наиглубочайшихъ противоположностей. Она проявится въ строгомъ единствѣ, несмотря на все свое разнообразіе, въ необычайной простотѣ при всей своей богатой разнородности; какъ утонченный баловень культуры и какъ первобытное дитя природы, какъ сильно выраженная доблестная индивидуальность и какъ откровеніе „вѣчно женственнаго". Она пойметъ всю важность научныхъ изслѣдованій, поисковъ за истиной, артистическое творчество и свободный полетъ мысли. Она склонится передъ непреклонностью законовъ природы и пойметъ необходимость ея эволюціи; она будетъ полна общественныхъ интересовъ и будетъ чувствовать свою солидарность съ обществомъ. Она будетъ справедливѣе современной женщины, ибо она будетъ знать больше и мыслить яснѣе ея; она будетъ добрѣе, потому что будетъ сильнѣе ея; она будетъ милосерднѣе, ибо она будетъ мудрѣе. Ея мысль пріобрѣтетъ новую способность обнимать широко, усматривая внутреннюю связь, и черезъ это она потеряетъ многіе предразсудки, которые нынѣ называютси добродѣтелями. Она попрежнему будетъ хранительницею нравственности, но будетъ искать опоры ея въ глубинѣ своей души, а не въ общественной условности. Она дерзнетъ мыслить своими мыслями и испытать мысли своего времени; она будетъ чувствовать и проявлять такія чувства, которыя она теперь подавляетъ или скрываваетъ. Ея полная свобода дѣйствій и всестороннее развитіе сдѣлаютъ для нея возможными смѣлыя попытки къ новой жизни, къ существованію, отвѣчающему ея душевнымъ запросамъ, и такое существованіе она инстиктивно будетъ лучше умѣть находить тогда, чѣмъ теперь. Она умѣетъ и работать интенсивнѣе и отдыхать интенсивнѣе и, наконецъ, радоваться интенсивнѣе всѣмъ простымъ и доступнымъ ей радостямъ. Ея жизненный инстинктъ поднимется, опытъ углубится и обогатится, ея духовная жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ и со всѣми стремленіями къ кра-

сотѣ и правдѣ разовьется и сдѣлается утонченнѣе. Она будетъ чутка и быстро отзывчива, а потому будетъ наслаждаться и страдать сильнѣе, чѣмъ современные люди.

Будущая женщина откроетъ новые горизонты какъ для общественной жизни, такъ точно для науки, искусства и литературы; но она оставитъ за своей загадочной, первобытной, полной предчувствій и импульсивности душой ея наивысшее культурное значеніе, какъ противовѣсъ и предохранитель общества отъ опасностей сверхкультурности.

Она всегда противопоставитъ неизвѣстное—извѣстному, чувство—разсудку, возможность—настоящей дѣйствительности и предчувствія—строгому анализу. Она подниметъ ростъ души въ то время, какъ мужчина будетъ развивать сознаніе, расширитъ область предчувствій, тогда какъ онъ выдвинетъ разумъ, отдастся теплому чувству въ то время, какъ онъ будетъ только справедливъ, и противопоставитъ его мужеству свою доблесть.

Будущая женщина не только будетъ знать много, но она сумѣетъ забыть многое, особенно изъ заблужденій, какъ нашихъ феминистовъ, такъ и ихъ противниковъ.

Она всѣмъ своимъ существомъ будетъ стремиться къ счастію любви.

Она будетъ чиста не по холодности, а по силѣ своего чувства. Она имѣетъ чувства, а потому также и чувственна, она горда, а потому и правдива. Она будетъ искать сильной любви, потому что въ состояніи любить еще сильнѣе.

Эротическая проблема будетъ, по всей вѣроятности, еще болѣе осложнена и затруднена ея утонченнымъ идеализмомъ, но зато счастіе, которое она испытаетъ и заставитъ испытать, будетъ полнѣе, глубже и прочнѣе всего того, что до сихъ поръ называлось счастіемъ. Она, очевидно, потеряетъ много свойствъ, присущихъ нашимъ женамъ и матерямъ, такъ она всегда захочетъ остаться любимой и только, какъ таковой, быть матерью. Она посвятитъ всѣ свои разнородныя силы трудному, но прекрасному искусству совмѣстить материнство съ ролью любимой женщины, такъ какъ творить счастіе будетъ ея религіознымъ культомъ.

Понимая и цѣня физическія и психическія условія къ здоровью и красотѣ, она съ большей осмотрительностью и отвѣтственностью будетъ выбирать отца своихъ дѣтей; она будетъ выращивать здоровое и красивое поколѣніе и сама дольше, чѣмъ современная женщина, сохранитъ свою кра-

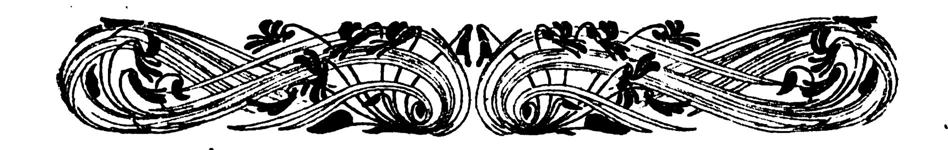
соту и юность. Она будетъ стремиться всегда плѣнять, такъ какъ она задастся цѣлью украсить существованіе. Но она будетъ нравиться тѣмъ, что всегда во всякомъ возрастѣ будетъ сама собой, и свою непреходящую красоту и юность всецѣло отдастъ только любимому человѣку.

Она знаетъ, что духовныя чары — самыя глубокія, и изъ полноты своей души она будетъ черпать постоянное обновленіе этихъ чаръ, вѣчно новыя и безконечно разнообразныя выраженія своего духовнаго „я". Однимъ своимъ присутствіемъ она освободитъ общество отъ гнета повседневной рутины и сумѣетъ создать новыя облагороженныя формы людскихъ отношеній какъ въ семьѣ, такъ и въ обществѣ.

Она будетъ, вѣроятно, молчаливѣе современной женщины, но ея молчаніе и привѣтливая улыбка будутъ краснорѣчивѣе слова. Она проявитъ себя всегда непосредственно, но въ мѣру; разнообразно, но всегда ровно; неожиданно, но изысканно. Ея душевный потокъ будетъ стремиться впередъ, свободный и свѣжій, повинуясь лишь своему внутреннему ритму. Какъ бы далеко она ни зашла, —въ опьяненіи ли радости, страсти или чувства, въ бреду счастія или бѣшенства или страданія,—она никогда не потеряетъ себя. Играетъ ли она и смѣется или страдаетъ и все же смѣется, блистаетъ ли своимъ здоровьемъ или изнемсгаетъ отъ смертельныхъ ранъ, надѣляетъ ли спокойствіемъ или возбужденіемъ, радостью или слезами, свѣтомъ или тьмой, прохладой или зноемъ, она—нѣсколько существъ и все же одно.

Будущая женщина уже живетъ въ мечтахъ мужчины о женщинѣ, а женщина перерождается по „его" мечтамъ. Настоящій идеалъ мужчины не есть мужеподобная женщина, но всесторонне—развитое откровеніе „вѣчно женственнаго". Этотъ новый типъ уже мелькнулъ въ исторіи не только въ нашемъ вѣкѣ, но и въ прошедшихъ столѣтіяхъ. Въ Средніе вѣка она писала письма Элоизы; въ эпоху Возрожденія Леонардо де Винчи давалъ ей образъ Моны-Лизы, въ XVII столѣтіи она открывала салонъ M-lle de Lespinasse и, наконецъ, въ наше время отдавалась поэзіи въ лицѣ Elis. Barrett-Browning и сценѣ въ лицѣ Элеоноры Дузе. Вся ея сущность запечатлѣна какъ на драгоцѣнномъ камнѣ въ тѣхъ словахъ, посвященныхъ Рашель, въ которыхъ вылился весь ея духовный обликъ:

„Спокойна и вѣчно подвижна".



Мужество

Существуютъ вѣчно юныя изреченія, чудный звукъ которыхъ никогда не коснется уха безъ того, чтобы не вызвать то сознаніе жизненной энергіи, которое оно возбудило, прозвучавъ впервые, можетъ-быть, много столѣтій назадъ, какъ новое выраженіе наиболѣе глубокаго сознанія своего вѣка. Среди этихъ изреченій, преисполненныхъ вѣчной юности, имѣется одно, которое сорвалось съ языка наиболѣе краснорѣчиваго мужа Эллады:

„Вѣрьте, что счастіе заключается въ свободѣ, а свобода—въ мужествѣ!“

Смыслъ этихъ словъ, конечно, не могъ быть для Перикла совершенно тѣмъ же, что и для насъ. Подъ свободой разумѣлась главнымъ образомъ независимось одного государства отъ другого, а подъ мужествомъ—защита отечества. Но тѣмъ не менѣе у любимца Аспазіи и друга Сократа было предчувствіе, что наступитъ время, когда эти слова выразятъ болѣе глубокую мысль: когда они укажутъ на необходимое условіе къ благополучію отдѣльной личности и къ свободѣ цѣлаго народа.

Великія изреченія углубляютъ смыслъ свой по мѣрѣ того, какъ развивается самосознаніе человѣчества. Въ настоящую минуту мы понимаемъ, что каждая отдѣльная личность, такъ же какъ и цѣлое государство, тщетно надѣется на счастіе и на свободу, не имѣя достаточнаго мужества для обладанія ими. Но не зависитъ ли отъ насъ быть мужественными? Да, безъ сомнѣнія. Мужество зависитъ прежде

всего отъ желанія имѣть его. Тотъ или иной счастливецъ уже рождается съ мужествомъ, но большинство мужественныхъ людей пріобрѣтаютъ его главнымъ образомъ сами. Ни одно качество не развивается быстрѣе черезъ упражненіе, и если наше современное общество придетъ къ сознанію, что мужество представляетъ именно тотъ грунтъ, на которомъ зиждется характеръ,—почти всѣ люди будутъ въ состояніи культивировать въ себѣ мужество.

Но, вмѣсто того, чтобы пріучать насъ къ возможности желать, выбирать и осмѣливаться подъ своею собственною отвѣтственностью, насъ пріучаютъ къ тому, чтобы избѣгать, уклоняться, отказываться отъ своихъ желаній, и лишаютъ этимъ возможности итти по свой собственной дорогѣ, слѣдуя голосу только своего „демона". Намъ говорятъ, что это высокомѣріе—желать сдѣлаться опредѣленной величиной въ жизни, указывая, что будто бы полезно—быть однимъ изъ тѣхъ нулей, которыми обозначаются милліоны! Намъ говорятъ о томъ, что благосостояніе находится въ прямо противоположномъ отношеніи къ стремленію къ свободѣ, и о томъ, что возможность счастія устроить свою карьеру исключаетъ мысль о томъ, чтобы быть счастливымъ по-своему. Намъ указываютъ дорогу къ высокому положенію въ свѣтѣ, гдѣ большинство лелѣетъ предразсудки, и предостерегаютъ слѣдовать мнѣнію меньшинства, называя это гордыней. Мы съ раннихъ лѣтъ слышимъ объ участи тѣхъ легкомысленныхъ смѣльчаковъ, которые отстаивали свободу дѣйствій подъ гнетомъ партійности, тѣхъ, кто считалъ вѣрность себѣ важнѣе подражанія другимъ, тѣхъ, кто слѣдовалъ своимъ собственнымъ принципамъ, не занимая ихъ у сосѣдей, тѣхъ, которые слѣдовали чувствамъ въ своей собственной груди скорѣе, чѣмъ въ груди друга, и выступали со своими мысляли, не довольствуясь „общимъ мнѣніемъ".

Эти смѣльчаки дѣйствительно получили свое возмездіе! Ихъ друзья жаловались на то, что никогда не могли разсчитывать на нихъ, и торопились покинуть ихъ въ глубокой скорби объ ихъ „отпаденіи". Ихъ многочисленные знакомые „всегда знали", что они „непостоянны, безхарактерны и ненадежды"! А правящее компактное большинство ясно доказывало, что они—опасные люди, люди „безъ принциповъ"!

И чтобы подвергнуться подобнымъ сужденіямъ, не

надо было появиться съ какой-либо новой религіей или всеразрушающей общественной доктриной.

Нѣтъ, для этого достаточно было, чтобы эти люди возстали противъ гнета партійности, несправедливаго приговора суда или насилія надъ совѣстью, чтобы они защищали чей-либо характеръ, не раздѣляя взглядовъ самой личности, или же боролись за ея взгляды, не имѣя въ виду защиты характера. Да, порой даже было достаточно въ консервативномъ кругу сказать, что не каждый радикалъ—двусмысленная личность, или въ радикальномъ кругу выразить мнѣніе, что не каждый консерваторъ—глупая голова, чтобы самому показаться двусмысленнымъ по отношенію къ чести и уму! Если во-время не послушать этихъ предостереженій и остаться при своей идіоманіи, высказывая свое мнѣніе, слѣдуя своей совѣсти и судя по своему разуму,—то только случай можетъ рѣшить, ожидаетъ ли смѣльчака обыденная, медленная голодная смерть или великая трагическая развязка.

И все же въ каждомъ поколѣніи были люди, которымъ хватило смѣлости быть всецѣло самими собой, которые были достаточно отважны, чтобы мыслить, дѣйствовать, любить, писать и творить по-своему! И этими-то людьми мы и живемъ, людьми, чье мужество называлось современниками дерзостью, но воспѣвалось какъ подвигъ и почиталось какъ откровеніе псслѣдующими поколѣніями. Ихъ условія были тѣ же, что и наши. Всякій герой какой бы то ни было эпохи долженъ былъ противиться искусителю, предлагавшему заработокъ и славу, долженъ былъ выслушивать указанія школьной критики своего времени, испытывать весь гнетъ партійности мелкихъ душонокъ—даже прислушиваться къ одобрительному кваканью сосѣднихъ лягушекъ въ пруду! Но истинные герои побѣдили, потому что были мужественны. И всякая эпоха, мысли которой одержали побѣду, всякая эпоха, покрытая блескомъ и славой, отъ которой струились созидающія и обновляющія силы, была такой эпохой, когда много людей были мужественны.

Но въ блестящія времена требуется меньше силы воли, чтобы быть мужественнымъ, такъ какъ это качество—самое заразительное изъ всѣхъ, исключая трусости! Всѣ пустыя, сухія и безславныя времена были трусливы! Такъ какъ мужество живетъ не въ воздухѣ, то оно предъ-

являетъ нѣкоторыя требованія для того, чтобы быть сохраненнымъ или пріобрѣтеннымъ. Мы живемъ въ періодъ времени, мало располагающій къ мужеству. Ибо переходныя времена ослабляютъ мужество, которое въ высокой степени зависитъ отъ увѣренности, порождаемой сильными убѣжденіями.

Но если, съ одной стороны, въ переходныя времена мужество легко утрачивается, то, съ другой стороны, тѣмъ болѣе представляется причинъ, чтобы стараться вновь пріобрѣсти его, ибо постоянно возникаютъ выборы среди новыхъ конфликтовъ и взглядовъ. Требуется мужество, чтобы искать истину, и требуется мужество, чтобы обойтись безъ нея, когда мы не можемъ достичь ея; мужество, чтобы быть дѣятельнымъ, и мужество, чтобы отдыхать. Мужество требуется какъ для пользованія счастіемъ, такъ точно и для того, чтобы отказаться отъ него. Въ одномъ случаѣ мужество заключается въ ожиданіи, въ другомъ—въ отвагѣ. Сегодня оно требуется для того, чтобы стоять въ одиночествѣ, завтра—чтобы примкнуть къ единомышленникамъ; необходимо мужество, чтобы вступить въ свои права, и также—чтобы отказаться отъ нихъ.

Безъ мужества нельзя ненавидѣть и еще —менѣе любить. Безъ мужества нельзя жить въ истинѣ и еще менѣе—умереть. Будемъ мужественны,—и мы увидимъ, что мы владѣемъ большей свободой и счастіемъ, чѣмъ мы думаемъ!

Мы вовсе не такъ жестоки, глупы, мелочны или неблагородны, какими кажемся. Мы только гораздо трусливѣе, чѣмъ мы думаемъ. Изъ трусости мы злоупотребляемъ, надоѣдаемъ, притѣсняемъ и дѣлаемъ несправедливости другъ другу.

Побѣдимъ же свою трусость,—и жизнь украсится черезъ освобожденіе жизненныхъ силъ, благодаря желанію, которое перейдетъ въ дѣятельность, благодаря доброй и дѣятельной симпатіи, благодаря энергіи мысли и чувства, которыя сдѣлаются непосредственными. Никогда еще не обнаруженныя способности вызовутъ богатство и разнообразіе тамъ, гдѣ прежде были скудость и застой. Энергія увеличитъ свои итоги, если мы всѣ заодно посмѣемъ дерзнуть! Если мы осмѣлимся исповѣдывать ту вѣру, которую мы вновь пріобрѣли, вмѣсто той, которую утратили, если мы выкажемъ тѣ принципы, которые имѣемъ, а не тѣ, ко-

торыхъ у насъ никогда не было, и будемъ уважать свои убѣжденія даже въ томъ случаѣ, если они разнятся отъ убѣжденій нашихъ единомышленниковъ.

А что, если бы мы дерзнули остаться при своихъ сомнѣніяхъ даже тогда, когда у другихъ встрѣтимъ увѣренность, и останемся при нашихъ убѣжденіяхъ, когда у другихъ увидимъ сомнѣнія? Что, если мы осмѣлимся признать заслуги противника и недостатки единомышленника и будемъ щедры въ отношеніи довѣрія и болѣе сдержанны въ случаяхъ осужденія? Что, если бы мы посмѣли быть скромными передъ тѣмъ, чего не знаемъ, и гордыми по отношенію къ той увѣренности, которую себѣ пріобрѣли? Что, если мы дерзнемъ жить сообразно нашему собственному усмотрѣнію и доходамъ, наслаждаться по своему вкусу и пріучили бы себя допускать и для другихъ то же самое? Что, если бы мы попробовали признать побужденія другихъ даже въ томъ случаѣ, если бы мы должны были противиться ихъ мнѣнію, или не признать ихъ взглядовъ въ то время, какъ мы уважали бы ихъ личность? Что, если бы мы осмѣлились дойти до того, что оставили бы всякія партіи, кромѣ своей собственной?

И, наконецъ, что, если бы мы дерзнули признаться въ нашей трусости, вмѣсто того, чтобы называть ее достоинствомъ, скромностью, чувствомъ общественности, сдержанностью, уваженіемъ и тактомъ?

Тогда мы увидѣли бы совсѣмъ иную жизнь!

Мы бы вскорѣ увидѣли человѣческія отношенія вмѣсто маскарадовъ, обмѣнъ взглядовъ вмѣсто борьбы или игры словъ, дѣйствія вмѣсто рефлексовъ, творчество вмѣсто повторенія, критическій разборъ мнѣній вмѣсто искаженія этихъ же мнѣній, жизненный опытъ вмѣсто условныхъ взглядовъ, предметы вѣры вмѣсто догматовъ. Однимъ словомъ, мы пріобрѣли бы свободу вмѣсто того, чтобы, какъ теперь, разпредѣляться по стойламъ, закупоренными въ боченкахъ, надѣленными этикетами, разсортированными на партіи, помѣщенными въ каталоги, раздѣленными на категоріи и одѣтыми въ форму!

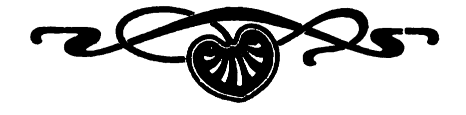
„Но не займетъ ли слишкомъ большое мѣсто эгоизмъ, въ томъ случаѣ, если мужество дастъ свободу личности?“ возражаетъ альтруистъ.

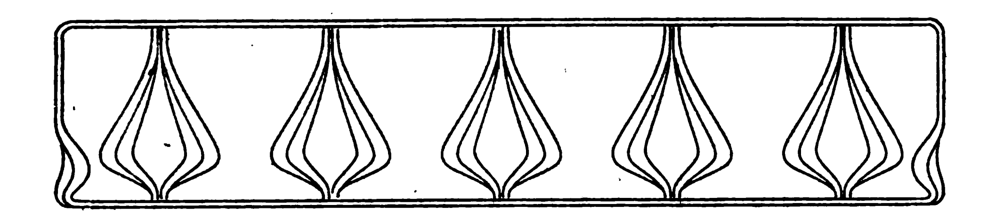
Да развѣ же трусость не жестока? Развѣ не требуется мужество для добра? Развѣ свобода не есть условіе

всякой дѣйствительной преданности? Развѣ счастіе быть самостоятельнымъ не дастъ также счастія быть щедрымъ? Развѣ мужество не заключается также въ терпѣніи? Да не потому ли Провозвѣстникъ альтруизма долженъ былъ погибнуть, что Онъ имѣлъ мужество стоять одинокимъ вмѣсто того, чтобы образовать вокругъ себя партіи, имѣлъ мужество быть самимъ собою, сорвавъ узы своего времени и увѣровавъ въ свободу?!

Вотъ почему законъ добродѣтели—дѣлать ближнему то, чего желаешь для себя—и не противиться развитію мужества. Законъ этотъ, наоборотъ, съ другой точки зрѣнія, та же безсмертная мысль, которая была высказана въ изреченіи эллиновъ:

„Вѣрьте: что счастіе заключается въ свободѣ, а свобода — въ мужествѣ!“





Индивидуализмъ Ибсена.

Блестящее изреченіе Перикла, обращенное къ аѳинянамъ, оплакивавшимъ умершихъ въ бою героевъ, повторялось время отъ времени и другими великими людьми все съ болѣе глубокимъ смысломъ. Въ наше время мы обязаны творчеству Ибсена провозглашеніемъ мысли, что *„счастіе состоитъ въ свободѣ, а свобода — въ мужествѣ“*, — провозглашеніемъ, прозвучавшимъ также на кладбищѣ, гдѣ ждали погребенія многіе изъ прежнихъ идеаловъ.

Въ наше время, когда достоинства и недостатки, консервативныя и радикальныя стремленія сводятся къ тому, чтобы создать членовъ общества „безъ личности“, Ибсенъ сумѣлъ пробудить желаніе въ людяхъ переживать всецѣло и свободно свою личную, внутреннюю жизнь.

Это желаніе овладѣло имъ самимъ прежде, чѣмъ онъ созналъ его. Еще ребенкомъ онъ искалъ уединенія для своихъ игръ и мыслей. Еще юношей онъ работалъ упорно и молча для своихъ цѣлей. И когда взрослымъ мужчиной онъ создалъ „Претендентовъ на корону“ и этимъ избавился отъ единственнаго ужасающаго его сомнѣнія, возможнаго въ его натурѣ, - сомнѣнія въ себѣ самомъ, —тогда-то со спокойнымъ сознаніемъ онъ намѣтилъ ту цѣль, которую потомъ преслѣдовалъ всю жизнь: *„научить свой народъ мыслить доблестно“*.

Благодаря этому онъ еще сильнѣе проявилъ свою сосредоточенную, неприступную личность. Онъ упорно молчалъ на волновавшіе современниковъ вопросы и оставался

нѣмымъ передъ ихъ борьбой и мученіями. Онъ предоставилъ другимъ, болѣе искуснымъ, отвѣчать на вопросы и разрѣшать конфликты, а самъ сосредоточилъ всѣ свои силы на своемъ собственномъ подвигѣ, чтобы явиться передъ человѣчествомъ тѣмъ острымъ мечомъ, который дѣлитъ понятія: „духъ и душа“, „умъ и мозгъ“. Къ счастію, нѣтъ такой вещи или партіи, за которую бы Ибсенъ боролся. Я говорю: „къ счастію“, такъ какъ иначе онъ не былъ бы Ибсеномъ, тѣмъ фанатикомъ личности, которому по этой причинѣ, и только по этой причинѣ, удалось пробудить въ современникахъ сознаніе того, что „освобожденіе личности есть единственное „*счастіе*“, а истинное мужество—въ каждые великіе и малые моменты жизни быть всецѣло самимъ собой, это единственный „*путь*“ къ этому счастію“.

Вотъ коронная мысль, благодаря которой Ибсенъ доказалъ свое царственное право на свои владѣнія.

Ибсенъ видѣлъ, какъ гибла личность въ тискахъ общества, партійности, конвенціонализма общественнаго и правового.

Въ борьбѣ съ преградами, которыя становятся на пути „личности“, онъ разнообразными дорогами пришелъ къ выводу, что современные люди прежде всего слабохарактерны, такъ какъ они идутъ подъ парусомъ, на которомъ христіанство начертало девизъ; „лежи подъ гнетомъ“ (такъ какъ отягощены идеею религіознаго гнета человѣческой грѣховности); такъ какъ имѣть характеръ—это, по Ибсену, значитъ жить сообразно со своими идеалами. Но люди исповѣдуютъ такіе христіанскіе идеалы, которымъ не въ силахъ слѣдовать, и отдаются такимъ стремленіямъ, которыя все еще называютъ грѣховными. И такимъ образомъ они, по мнѣнію Ибсена, дѣлаются полухристіанами и полуязычниками,—другими словами, безхарактерными, съ больной совѣстью и надломленной волей.

Когда Ибсенъ въ „Брандтѣ“ указалъ на огромную разницу между требованіями первоначальнаго христіанства и христіанствомъ настоящаго времени, а въ „Комедіи любви“—между любовью и бракомъ, то онъ не былъ поглощенъ прежде всего вопросами христіанства или любви. Тутъ, какъ вездѣ и всегда, его интересуетъ прежде всего отношеніе личности къ данной идеѣ. Центральной задачей его творчества является желаніе прослѣдить: развивается ли личность въ борьбѣ за свои идеалы, или гибнетъ, какъ

личность, не стремясь къ осуществленію ихъ въ жизни. Чаще всего этихъ-то послѣднихъ „полулюдей“ и встрѣчаешь въ его драмахъ: людей, раздвоенныхъ двойственною моралью, двумя разными идеалами,— однимъ, по которому имъ не хватаетъ мужества жить, и другимъ, которому у нихъ нѣтъ желанія всецѣло слѣдовать. Среди этихъ „полулюдей“ онъ намъ показалъ нѣкоторыя „личности“, какъ-то: Агнеса или Сольнесъ, Хаконъ или Нора, Брандтъ или Штокманъ, которыя въ рѣшающую минуту избрали каждый свою дорогу и напроломъ слѣдуютъ по ней.

Рисуя людей, которые отдаютъ предпочтеніе мелкимъ требованіямъ своей природы передъ главными, Ибсенъ углубилъ вопросы о личности. Какія же требованія надо признать главными? Какъ долженъ человѣкъ развивать свободно свое индивидуальное „я“, чтобы добиться полной гармоніи? Какъ удержать импульсы энергіи и быть уравновѣшенно-прекраснымъ? Какъ обуздать эгоизмъ и сохранить при этомъ силу? Какъ сдѣлать совѣсть болѣе утонченною и сохранить ее здоровой? Сумѣетъ ли человѣкъ когда-либо одновременно управлять бѣлымъ и чернымъ конемъ, которые теперь тянутъ каждый въ свою сторону? Всѣ эти вопросы жили въ творчествѣ Ибсена, да, можно сказать, даже придавали ему жизнь.

Христіанское или языческое рѣшеніе задачи, отпречь ли того или другого коня,—вотъ надъ чѣмъ Ибсенъ не задумывался.

Въ выборѣ между нивеллировкою личности или возможностью оставить ей ея недостатки, острыя очертанія и грубыя особенности—Ибсенъ не колебался. Для него развитіе личности не означаетъ, какъ для школьнаго ректора, заготовки университетски-образованныхъ, нормальныхъ людей и полезныхъ гражданъ съ хорошимъ общественнымъ положеніемъ. Онъ такъ же мало хочетъ выдвинуть впередъ грубый эгоизмъ, какъ и банальный альтруизмъ, если только они отличаются безличностью.

Свое мнѣніе онъ высказалъ достаточно ясно въ одномъ изъ самыхъ глубокихъ своихъ произведеній, гдѣ мистикъ Максимъ символически говоритъ о трехъ царствахъ: объ одномъ, основанномъ на древѣ познанія, о другомъ, основанномъ на крестномъ древѣ, наконецъ, о третьемъ великомъ, таинственномъ царствѣ, основанномъ на древѣ познанія и креста вмѣстѣ, потому что *„оно“* ненавидитъ и

любитъ ихъ обоихъ и беретъ свои жизненные источники подъ листвой Адама и вершиной Голгоѳы...

Это третье царство достигнется черезъ свободу, которая будетъ равняться необходимости, когда желаніе совпадетъ съ долгомъ, въ противоположность христіанству, которое заставляетъ хотѣть противъ желанія, именно тогда, когда будутъ жить для жизни, а не для того, чтобы умереть. Тогда хватитъ воли воздержаться въ то время, когда еще сохранится желаніе, а не такъ, какъ предлагаетъ христіанство, „потому что его уже нѣтъ". По мнѣнію Максима, борьба еще продолжается между односторонними царствами, но придетъ время, когда настанетъ ихъ примиреніе въ царствѣ свободной необходимости, когда человѣческій духъ вступитъ въ свое наслѣдство, и люди не будутъ искупать цѣною смерти свою божественную власть на землѣ.

Ибсеновскій индивидуализмъ не заключается, слѣдовательно, въ томъ, что нѣкоторыя стороны личности будутъ подавляться въ пользу другихъ, духъ въ пользу плоти или плоть въ пользу духа, альтруизмъ въ пользу эгоизма и наоборотъ,—нѣтъ, всѣ стороны человѣческаго „я" должны быть допущены къ проявленію.

Только такимъ образомъ возстановится то равновѣсіе, въ которомъ единство и разнородность создадутъ красоту и условія къ примиренію въ гармоніи тѣхъ противоположностей, которыя въ любомъ изъ одностороннихъ царствъ нынѣ подавляются.

Ибсенъ ясно выразилъ эти взгляды, какъ личное міросозерцаніе, когда онъ въ 1886 г. въ Стокгольмѣ сказалъ:

„Я думаю, что ученіе естествовѣдовъ объ эволюціи примѣнимо также и къ душевнымъ двигателямъ.

„Я думаю, что скоро наступитъ время, когда политическіе и соціальные вопросы перестанутъ существовать въ настоящей формѣ, и ихъ объединеніе создастъ возможность человѣческаго счастія. Я думаю, что литература, философія и религія сольются въ новую жизненную силу, о которой мы, современники, не можемъ себѣ составить яснаго понятія.

„Обо мнѣ неоднократно говорили, что я—пессимистъ. И это вѣрно въ томъ отношеніи, что я не вѣрю въ вѣчность человѣческихъ идеаловъ. Но я — также оптимистъ въ томъ отношеніи, что я твердо и непоколебимо вѣрю въ

способность идеаловъ переходить въ наслѣдство и развиваться.

„Точнѣе выражаясь, я думаю, что наши теперешніе идеалы, переживая свою послѣднюю борьбу, направляются къ тому, что я въ моей драмѣ „Царь и галилеяне“ назвалъ третьимъ царствомъ“.

Какъ наглядное слѣдствіе своего міровоззрѣнія, Ибсенъ нѣсколько позже повторилъ слова, сказанныя въ юношескомъ письмѣ къ Карлу XV, что *цѣль его жизни была дать народу новые, высшіе взгляды*, которые войдутъ въ народное сознаніе лишь послѣ того, какъ матери, благодаря упорному и долгому труду, проникнутся чувствомъ культурности и дисциплины (единственная почва, которая можетъ поднять народъ), и что рѣшеніе человѣческаго вопроса принадлежитъ, слѣдовательно, матерямъ. Это значитъ, по мнѣнію, Ибсена, подготовлять новое поколѣніе къ морали необходимости. Тѣ, которые не могли еще для себя выработать понятія о долгѣ для каждаго даннаго случая, должны подчиниться общимъ правиламъ, но личность можетъ выработать свое собственное понятіе о долгѣ, и тогда уже для нея не существуетъ никакихъ другихъ обязанностей кромѣ своихъ собственныхъ. Это мнѣніе, высказанное Ибсеномъ, ясно показываетъ, какую онъ имѣлъ въ виду цѣль для культуры и дисциплины юношества.

Онъ знаетъ, что легко быть самимъ собой, не владѣя собой, но что куда болѣе дорогою цѣною покупается то, чтобы быть самимъ собой, овладѣвъ собою. Ибсенъ ненавидѣлъ и любилъ глубже и сильнѣе, чѣмъ кто-либо изъ его современниковъ, такъ какъ онъ ненавидѣлъ и любилъ только одно.

Онъ ненавидѣлъ все, что раздробляетъ личность, и былъ равнодушенъ ко всѣмъ мелкимъ „правамъ“, въ достиженіи которыхъ бѣдные личностью ратники свободы видятъ всю свою цѣль.

Ибо проблема освобожденія личности для Ибсена означаетъ появленіе индивидуальностей, которыя чувствуютъ, мыслятъ и дѣйствуютъ такъ, какъ никто не чувствовалъ и не мыслилъ прежде нихъ,—единственныхъ въ своемъ родѣ, не служащихъ повтореніемъ прежняго типа и лично не доступныхъ къ повторенію.

Вотъ та цѣль, которую Ибсенъ любилъ всей своей цѣльной, большой и горячей любовью. И онъ знаетъ, что

только такое пользованіе свободой создастъ новое, болѣе великое человѣчество, съ болѣе глубокой способностью познать жизнь и правильнѣе прожить ее.

Черезъ свою ненависть и любовь Ибсенъ сдѣлался великимъ революціонеромъ человѣческой души, а также и общества, переоцѣнивая въ жгучихъ вопросахъ своихъ драмъ его самыя священныя понятія.

Что Ибсенъ прежде всего въ своемъ творчествѣ имѣлъ въ виду „человѣка"—это видно и изъ его собственныхъ словъ, къ которымъ надо прислушаться съ уваженіемъ и нѣкоторымъ довѣріемъ, тѣмъ болѣе, что они были произнесены делеко не въ концѣ творческаго пути, частью въ поэтической формѣ: „къ моему другу, революціонному оратору", частью же въ другой формѣ, когда онъ вполнѣ сознательно указалъ на свою цѣль въ письмѣ къ Брандесу: „свобода, равенство и братство уже совсѣмъ не тѣ понятія, что въ блаженное время гильотины. Вотъ что господа политики не желаютъ понять, и за что я ихъ глубоко ненавижу. Эти люди признаютъ только спеціальныя революціи, революціи во внѣшнемъ, въ политикѣ. Но вѣдь все это мелочи. Весь вопросъ заключается въ революціи духа".

И выводя на сцену эти возмущенныя общественной условностью души, Ибсенъ дѣйствительно вселилъ въ мужчину и женщину духъ непокорности и сомнѣнія. И не одна только женщина могла примѣнить къ себѣ слова Фру Альвингъ объ общественныхъ авторитетныхъ лицахъ; „Я начала разбирать ихъ ученія по швамъ и хотѣла развязать только одинъ узелъ, но за первой петлей потянулись всѣ остальныя: я увидѣла, что это машинный швовъ".

Но лишь только дѣлаются замѣтными некрѣпкіе машинные швы на простыхъ и праздничныхъ нарядахъ, которыми общественная мораль окутываетъ личность, то не придется останавливаться до тѣхъ поръ, пока не придешь къ выводу, что освобожденіе личности заключается въ правѣ отыскать свой путь, въ мужествѣ удостовѣриться, что этотъ путь будетъ одинокимъ, въ желаніи любить, ненавидѣть, работать, ошибаться и страдать по-своему, по закону своего собственнаго „я" и, наконецъ, въ свободѣ всѣхъ своихъ силъ и власти, вмѣсто подавленія извѣстныхъ сторонъ личности для достиженія одного только даннаго идеала—христіанства.

По ибсеновскому пути гармонія личности будетъ до-

стигнута лишь съ трудомъ. Онъ знаетъ, что индивидуализмъ долженъ будетъ сперва создать сильныя личности, прежде чѣмъ ему удастся сдѣлать ихъ прекрасными и гармоничными. Но это сознанiе его не пугаетъ, такъ какъ онъ помнитъ, что хаосъ всегда предшествуетъ творенiю. И скептикъ Ибсенъ, тотъ самый, который мечтаетъ такими прекрасными мечтами, вѣритъ, что изъ этого хаоса выйдетъ такая красота человѣческой жизни, которой наша планета никогда не была свидѣтельницей; женщина и мужчина, наконецъ, найдутъ новый, обогащенный образъ жизни, какъ каждый для себя, такъ точно и вмѣстѣ, вѣря въ новую религiю, по которой человѣческая природа послѣдуетъ согласно своимъ требованiямъ безъ боязни своей грѣховности, и когда „самовозвышенiе" будетъ признаваться столь же достойнымъ личности, какъ и „самопожертвованiе".

Когда Ибсенъ еще юношей съ вершины горы смотрѣлъ на родную долину и ставилъ себѣ цѣлью будущее достиженiе самаго великаго и совершеннаго, что только можетъ быть достигнуто въ величiи и ясности духа, и послѣ этого рѣшался умереть, то онъ уже тогда предчувствовалъ, можетъ-быть, что такое — это великое. Теперь же онъ это знаетъ послѣ того, какъ достигъ этого. Самое великое— это дать своему времени новый идеалъ, видѣть его побѣги въ обществѣ, но не пережить его полнаго осуществленiя, которое въ нашемъ несовершенномъ мiрѣ всегда уступаетъ мечтамъ пророка.

И этому идеалу еще далеко до осуществленiя, ибо чествованiе Ибсена Европой еще не означаетъ, что народы достигли обѣтованной земли ибсеновской мысли. Окруженный всѣми почестями, онъ стоитъ все еще не понятый,— одинъ, а потому и въ прежней силѣ.

Ибо, какъ я уже много разъ говорила о немъ, онъ не только поэтъ и пророкъ, который достигъ одинокихъ пространствъ, судья и ученый, который спустился въ сокрытыя глубины, творецъ безсмертныхъ типовъ и мыслитель новыхъ мыслей. Подобныя слова могутъ относиться ко многимъ великимъ людямъ нашей эпохи. Нѣтъ, Ибсенъ— нѣчто болѣе своеобразное, какъ личность. Онъ—анархистъ-аристократъ, изслѣдователь-аристократъ, изслѣдователь-идеалистъ, аморальный моралистъ. Это скептикъ съ предчувствiями и мечтатель съ сомнѣнiями. Рѣдкое сочетанiе такихъ противоположностей и составляетъ необычайное въ

генiи Ибсена. Всѣ эти черты, но въ болѣе или менѣе богатомъ сочетанiи находились у его современниковъ, и вотъ почему онъ всталъ передъ ними какъ непонятная загадка въ постоянномъ одиночествѣ. Вотъ почему на его долю выпала необычайная задача — предстать передъ мелкими людьми, раздвоенными личностями современниковъ, какъ воплощенiе логическихъ послѣдствiй, какъ пессимистъ-фанатикъ идеи цѣльной личности и какъ непримиримый индивидуалистъ.

Однимъ словомъ, онъ — великiй „непримиренный" своего времени, котораго нельзя было ни покорить ни обойти.

И именно какъ таковой онъ дѣйствовалъ сильнѣе, чѣмъ какъ поэтъ и художникъ образовъ. Ибсенъ сохранитъ свой престижъ не только благодаря своимъ трудамъ, такъ какъ уже многiе изъ его драмъ потеряли жизненныя краски, и его сопоставленiе личностей имѣло менѣе жизненной силы, чѣмъ теоретической разсчетливости,— вотъ почему и судьба ихъ возбуждала менѣе жизненнаго, чѣмъ просто разсудочнаго интереса; но, подобно тому, какъ въ нашемъ вѣкѣ о мыслящихъ людяхъ говорятъ, что они—вольтерiанцы, несмотря на то, что они не читали Вольтера, такъ и въ будущемъ вѣкѣ будутъ говорить объ ибсенiанцахъ, несмотря на то, что большинство ихъ не будетъ съ нимъ знакомо. Ибо всѣ изъ самой атмосферы пропитываются идеею индивидуализма, которую Ибсенъ воплотилъ въ своемъ творчествѣ и особенно въ тѣхъ страницахъ, которыя сохранятъ свою чарующую прелесть и для слѣдующихъ поколѣнiй.



ОПЕЧАТКИ.

Страница	Строчка.	Напечатано.	Должно быть.
7	12 снизу	Андрева	Андреева
14	3 „	новое	твое
29	2 „	чого-то	чего-то
34	4 „	настроніемъ	настроеніемъ
60	15 „	окружающіе	окружающее
62	2 сверху	своей	свой;
66	15 снизу	можетъ и	и можетъ
99	18 „	смерью	смертью
115	13-14 сверху	злословя	злословія
145	1 снизу	испопѣдывалъ	исповѣдывалъ
146	9 сверху	самообоготвовеніе	самообоготвореніе
146	22 „	Иссака	Исаака
147	13 „	монотезма	монотеизма
148	14 „	въ стили	въ стилѣ
149	10 „	вослицаніяхъ	восклицаніяхъ
149	20 снизу	кашмаръ	кошмаръ
150	7 сверху	возни каютъ	возникаютъ
153	11 снизу	безстрашенъ	безстрастенъ
156	19 сверху	провести	привести
158	5 „	любвь	любовь
160	6 „	его непониманіе	непониманіе его
168	19 снизу	сраданія	страданія
174	7 сверху	моло	мало
178	16 „	называютси	называются
178	7 снизу	инстиктивно	инстинктивно
181	14 сверху	независимось	независимость
182	11 снизу	мыслялн	мыслями
191	5 сверху	галилеяне	Галилеянинъ
192	12 „	делеко	далеко

Изданія „ТВОРЧЕСКОЙ МЫСЛИ“.

Анри Пуанкаре, членъ Академіи Наукъ, профессоръ Парижскаго университета. **Наука и Гипотеза**. Перев. съ франц. А. Бачинскаго, Н. Соловьева и Р. Соловьева. Съ портретомъ автора и предисловіемъ Н. А. Умова. Цѣна 1 р. 50 к.

М. Склодовская-Кюри. Радій и радіоактивность. Перев. съ франц. А. Бачинскаго. Цѣна 1 р.

Гаральдъ Гёфдингъ. Философскія проблемы. Перев. съ нѣм. Рафаила Соловьева. Цѣна 60 к.

Анри Лиштанберже, проф. университета въ Нанси. **Рихардъ Вагнеръ какъ поэтъ и мыслитель**. Перев. съ франц. Сергѣя Соловьева. Цѣна 2 р.

Леонардъ Олстонъ, проф. исторіи въ Бомбеѣ. **Общій очеркъ современныхъ конституцій** (введеніе въ науку о государствѣ). Перев. съ англ. Н. Шамонина. Цѣна 30 к.

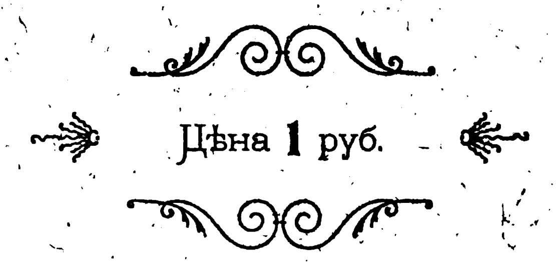
Сборникъ по философіи естествознанія. Статьи А. Бачинскаго, проф. В. Вернадскаго, проф. И. Огнева. Н. Соловьева, проф. Н. Умова, А. Щукарева. Цѣна 1 р. 25 к.

Рафаилъ Соловьевъ. Философія смерти. Съ фототипическимъ портретомъ автора. Цѣна 75 к.

Анри Пуанкаре. ЦѢННОСТЬ НАУКИ. Перев. съ франц. А. Бачинскаго и С. Соловьева. Цѣна 1 р. 50 к.

Проф. Н. А. Умовъ. Эволюція живого и задача пролетаріата мысли и воли. Цѣна 30 коп.

А. Амонъ, профессоръ Брюссельскаго университета и Вольной школы соціальныхъ наукъ въ Парижѣ. **Соціализмъ и анархизмъ**. (соціологическіе этюды). Перев. съ франц. подъ редакціей и съ предисловіемъ прив.-доц. А. Борового.



Типографія Т-ва И. Д. Сытина,
Пятницкая улица, свой домъ.
Москва.—1907.

